جدیدیت اور نوآبادیات

اردو ادب میں جدیدیت، یورپی جدیدیت اور نوآبادیاتی جدیدیت کے تصورات کا مطالعہ

ناصر عباس نیّر



اوکسفرڈ

جدیدیت اور نوآبادیات



جدیدیت اور نوآبادیات

اردو ادب میں جدیدیت، یورپی جدیدیت اور
نوآبادیاتی جدیدیت کے تصورات کا مطالعہ

ناصر عباس نیّر

OXFORD
UNIVERSITY PRESS
اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، یونیورسٹی آف اوکسفرڈ کا ایک شعبہ ہے۔
یہ دنیا بھر میں بذریعۂ اشاعت تحقیق، علم وفضیلت اور تعلیم میں اعلیٰ معیار کے مقاصد کے فروغ میں
یونیورسٹی کی معاونت کرتا ہے۔ Oxford برطانیہ اور چند دیگر ممالک میں
اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس کا رجسٹرڈ ٹریڈ مارک ہے

پاکستان میں اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس
نمبر ۳۸، سیکٹر ۱۵، کورنگی انڈسٹریل ایریا،
پی۔او بکس ۸۲۱۴، کراچی۔ ۷۴۹۰۰، پاکستان
نے شائع کی

پہلی اشاعت ۲۰۲۱ء

ISBN 978-0-19-070420-9

نوری نستعلیق فونٹ میں کمپوز ہوئی
۵۵ گرام بک پیپر پر طبع ہوئی

دی ٹائمز پریس پرائیویٹ لمیٹڈ، کراچی میں طبع ہوئی

مشرق کے تین جدید شاعروں
ابوالعلا معری، بیدل اور غالب
کے نام

فہرست

پیش لفظ

یہ سطور کتاب کے آغاز میں شامل ہیں مگر انھیں سب سے آخر میں لکھا جا رہا ہے، اور اس احساس کے ساتھ لکھا جا رہا ہے کہ کتاب کے متن سے ان کا راست تعلق نہیں ہے۔ جدیدیت، نوآبادیات، ان کے باہمی تاریخی اور علمیاتی تعلق، نیز اردو ادب میں ان کا ظہور کیسے ہوتا رہا ہے... اس سلسلے میں جو کچھ کہنا تھا، آئندہ صفحات میں کہہ چکا ہوں۔ پھر یہ پیش لفظ کیوں؟ یہ سوال مجھے اپنی ہر کتاب کے خاتمے کے بعد درپیش ہوتا ہے۔ فکشن کی کتابوں کے مکمل ہونے کے بعد بھی خیال آتا ہے کہ کیا مجھے ان کے آغاز میں کچھ کہنا چاہیے؟ ہر بار مجھے اپنے اندر سے یہی جواب ملتا ہے... کہ نہیں۔ فکشن لکھنے کے دوران میں ہر مصنف کئی لباس پہنتا ہے، کئی دوسروں کی دنیاؤں میں بھیس بدل کر سرگرداں ہوتا ہے، پرانے، معاصر، آنے والے زمانوں کے لوگوں کی سچائیوں میں دخل اندازی کرتا ہے۔ یہ سب ایک قسم کی انہونی، آئرنی، سرریئل، طلسمی فضا ہوتی ہے کہ ان سب کے بارے میں مصنف کا کچھ کہنا زائد ہی نہیں، اس فضا میں مداخلتِ بے جا محسوس ہوتا ہے۔ پھر مصنف کسی بھی درجے کا ہو، وہ اپنے اور اپنے کام کے بارے میں بات کرتے ہوئے نہ تو خود پسندی سے بچ سکتا ہے اور نہ اس احساس سے کہ جیسے وہ کسی کٹہرے میں کھڑا ہے۔

مجھے لگتا ہے، لکھنے کے ساتھ کٹہرے میں کھڑے ہونے کا احساس لازماً وابستہ ہے۔ ہم لکھتے ہوئے بہت کچھ کی شکست کرتے ہیں: قوانین، قواعد، ممنوعات، آرا، دعووں، بیانیوں، طریقوں، تکنیکوں، اسالیب، پیرایوں اور جانے کیا کیا۔ موجود و مروج کی شکست کا سب سے بڑا محرک، یہ ناقابلِ برداشت احساس ہے کہ دنیا میں باقاعدہ و منظم منصوبے کے تحت التباس پیدا کیا جاتا ہے اور ہمیں اس التباس کو عظیم سچ سمجھنے کی ترغیب، تحریک، تشویق، تعلیم دی جاتی ہے اور انکار کی صورت میں سماجی بے دخلی اور آئینی تعزیرات کا نظام موجود ہوتا ہے۔ چیزوں کی نمائندگی اور ان کی سچائی میں فاصلہ ہے، جسے ہر طرح کی منصوبہ بندی (manipulation) کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ خیر، کٹہرے میں کھڑے ہونے کا احساس، اس زمانے میں لکھنے والوں کی تقدیر ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ آپ ممنوع کام کریں، الٹی سمت چلیں، بنی بنائی فکر، اس کے سانچوں کو توڑ دیں اور ان کی احتسابی نگاہ کی زد میں نہ آئیں، جنھیں یہ زعم ہے کہ سب طرح کے ممنوع و جائز کے طے کرنے کا اختیار ان کے پاس ہے۔ بایں ہمہ مصنف کے لیے کٹہرے میں کھڑے ہونا، اس کے اعصاب کا امتحان تو ہے

مگر اسے زیادہ حساس، زیادہ ذمے دار اور زیادہ جرأت مند بھی بناتا ہے۔ آپ شہ نشین پر بیٹھے ہوؤں کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال سکتے ہیں؛ ان کے دلائل کے پورے نظام کو پلٹا سکتے ہیں، کیوں کہ آپ کے پاس صدہا طریقوں سے کہنے کی طاقت ہے جو ان کے پاس نہیں ہے۔ ان ادیبوں کو بھی دیکھ سکتے ہیں جنھوں نے شہ نشینوں کے دلائل، انھی کے حق میں استعمال کیے۔ ان کی بارگاہ میں باریاب مگر ادب کی دنیا سے راندہ ہوئے۔

فکشن کی کتاب میں پیش لفظ زائد لگتا ہے، تاہم تنقید کی کتاب میں اس کی کچھ گنجائش ہے کہ تنقید کی فضا علمی ہوتی ہے جو پیش لفظ کی بھی ہے۔ تاہم جو رسمیت تنقید میں ہے، اسے پیش لفظ میں برقرار رکھنا لازم نہیں۔ ویسے تو ہر پیش لفظ اضافی ہوتا ہے، لیکن اضافی ہونے سے کوئی چیز غیر ضروری نہیں ہو جاتی۔ وہ کبھی، کچھ کام آسکتی ہے۔ کسی اور کے نہ سہی، خود مصنف کے۔

جدیدیت پر اردو میں خاصا لکھا گیا ہے۔ جدیدیت، سرمایہ داریت اور ترقی پسندی کے ضمن میں بھی تحریریں موجود ہیں، مگر جدیدیت اور نوآبادیات کے تعلق سے اردو ادب کا جائزہ پہلے شاید ہی لیا گیا ہو۔ اس کتاب کا اگر کوئی دعویٰ ہے تو یہی کہ دونوں کے تناظر میں اردو ادب کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ یہ مطالعہ کس معیار اور سطح کا ہے، اس بارے میں ہرگز کوئی دعویٰ نہیں۔ کچھ آرا، بیانیوں اور دعووں کی شکست کی سعی کی گئی ہے۔ مثلاً یہ دعویٰ کہ جدیدیت، محض مغربی مظہر ہے اور مغرب کے مخصوص تاریخی حالات کے سبب، وہیں ممکن تھی۔ انیسویں صدی کے آخری نصف سے، مغرب سے ہماری حقیقی، علمی، تخیلی (فنون) آویزش کی تہہ میں یہی دعویٰ مضمر ہے۔ اگرچہ ایک دعوے کی شکست دوسرے دعوے سے ہوتی ہے مگر اس مصنف نے دعویٰ نہیں، یہ خیال پیش کیا ہے کہ جدیدیت، ایک ذہنی رویے کے طور پر آفاقی اور انسانی ہے، جب یہ مخصوص ادارہ جاتی صورت اختیار کرتی ہے تو یورپی، مغربی، افریقی، لاطینی امریکی، ایشیائی، مشرقی ہو جاتی ہے۔ یہاں تک کہ جسے ہم مغربی جدیدیت کہتے ہیں، اس میں بھی کئی تنوعات ہیں۔ انگریزی ادب، جرمن ادب، فرانسیسی ادب کی جدیدیتیں، واضح شناخت رکھتی ہیں۔ خود جدیدیت کی اصطلاح کئی مفاہیم رکھتی ہے، جنھیں مقدمے میں واضح کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ فلسفیانہ جدیدیت اور فنون میں ظاہر ہونے والی جدیدیت میں ہر چند علمیات کی سطح پر اشتراک ہے (کہ دونوں بشر مرکزیت میں یقین رکھتی ہیں) مگر دونوں عملاً ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ فنون میں ظاہر ہونے والی یورپی جدیدیت نے روشن خیالی کی سائنسی عقلیت پسندی کے خلاف ردّعمل ظاہر کیا کہ اس نے انسانی نجات کے لیے کام کرنے کے بجائے، انسان کو فطرت کی مانند ایک قابلِ تسخیر شے بنا دیا۔ یوں سائنسی عقلیت پسندی (سائنس نہیں) نے

طاقت کے مفادات کے لیے کام کیا۔ پہلے نطشے، پھر ڈاڈائیت اور بعد ازاں سرریئلیت نے بہ طور خاص آرٹ و ادب کو سائنسی عقلیت پسندی سے عبارت یورپی جدیدیت کے انسانی نفسی و سماجی دنیاؤں پر جبر کے خلاف مؤثر وسیلے کے طور پر پیش کیا۔ انھوں نے آرٹ و ادب سے متعلق جو تصورات وضع کیے، ان میں خواب، لاشعور اور انسانی ہستی کے دوسرے منطق شکن عناصر شامل ہیں؛ ان عناصر کی فلسفیانہ جدیدیت نے تحقیر کی مگر جمالیاتی جدیدیت نے ان کی تخلیقی قوت کو شناخت کیا۔ ڈاڈائیت نے تو تحلیلِ نفسی کو بھی تنقید کا نشانہ بنایا کہ یہ آدمی کو نارمل بنا کر سرمایہ دارانہ سماج کی مشین کا پرزہ بنا دیتی ہے۔ یورپ کی جمالیاتی جدیدیت کے مؤقف کے کئی عناصر مابعدجدیدیت میں شامل ہوئے۔ یورپ کی سائنسی عقلیت پسندی اور جمالیاتی جدیدیت میں فرق نہ کرنے سے بہت زیادہ خلطِ مبحث پیدا ہوا ہے۔ اس کتاب میں زیادہ توجہ جمالیاتی جدیدیت پر ہے اور اسے، اس کی بنیادی سطحوں پر جا کر سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اردو میں فلسفیانہ جدیدیت سے زیادہ، جمالیاتی جدیدیت نے رسوخ پایا ہے۔

جدیدیت کے مغربی مظہر ہونے کے دعوے کے سبب یہ سمجھا جاتا ہے کہ کسی اور زبان اور خطے میں جدیدیت موجود نہیں رہی۔ اس کتاب میں اس دعوے کے ضمن میں بھی کچھ معروضات پیش کی گئی ہیں۔ جدیدیت کہیں کی بھی ہو، کسی زمانے کی ہو، وہ فرد، اس کے بشری ادراکی وسائل کو اہمیت دیتی ہے اور اس کے ساتھ فرد پر ذمے داری کا بوجھ بھی ڈالتی ہے۔ یہ جدیدیت ہمیں بدھ، ابوالعلا معری، ابنِ طفیل، بیدل اور غالب کے یہاں، ان کے شخصی تخصص کے ساتھ، نظر آتی ہے۔ مغربی جدیدیت میں ثنویت اور تصادم ایک اہم عنصر ہے۔ سماج سے، فطرت سے، خدا سے، جملہ پدری شبیہوں سے تصادم دیکھا جا سکتا ہے۔ اس سے دنیا کے کونے کونے کو چھاننے، بیگانگی، کش مکش، تسخیر اور بالآخر المیہ پیدا ہوتا ہے۔ جب کہ دوسری جگہوں پر جدیدیت، دنیا کا تصور ثنویت کی رو سے لازماً نہیں کرتی۔ وہ ایک چیز کو کئی، متعدد چیزوں کے ساتھ دیکھتی ہے۔ اس سے فرق، تنوع اور پھر ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے اور آسمانی تخیل کو مہمیز ملتی ہے۔ لیکن یہ موٹا فرق ہے۔ دونوں میں کچھ سرمئی علاقے موجود ہیں۔ اردو میں غالب کی جدیدیت کے بعد ادب میں ایک غیر معمولی تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ اردو کا سامنا یورپی کم اور نو آبادیاتی جدیدیت سے زیادہ ہوتا ہے۔ ایک نئی قسم کی، اجنبی جدیدیت۔ ادب اپنی پرانی وحشت و آزادی ترک کر کے قومی و اخلاقی مزاج اختیار کرتا ہے۔ شروع میں سفید حکمرانوں کے تہذیب آموزی کے بیانیے کا ساتھ دیتا ہے، پھر انھی حکمرانوں کی تدبیروں کے خلاف صف آرا ہوتا ہے۔ یہ الگ بات کہ اردو ادب کی نئی جدیدیت، قومیت سے خود کو الگ نہیں

کر سکتی۔ پہلے وہ قوم کا استثنائی، مذہبی تصور وضع کرتی ہے، پھر ثقافتی۔ ساٹھ کی دہائی میں اردو جدیدیت، نوآبادیاتی جدیدیت سے بڑی حد تک آزادی پا لیتی ہے اور ایک طرف غالب کی جدیدیت کے خاصی قریب آ جاتی ہے اور دوسری طرف مغرب کی ڈاڈا ئیت وسرریئلیت کے۔ یہ مماثلتیں اپنی جگہ، یہ تحریک اوریجنل تھی اور مقامی۔ یعنی خود اپنی نظر سے انسان کی نفسی دنیا اور نئی نوآبادیاتی دنیا کو دیکھتی اور اسی شکست وریخت سے کام لیتی ہے، جس کا مقصود اوّل وآخر ادب اور ادبیت ہے۔ ہر جدیدیت میں قول محال ہوتے ہیں۔ اس میں بھی ہیں۔

اس کتاب میں جس زاویۂ نظر سے کام لینے کی کوشش کی گئی ہے، وہ ردِّنوآبادیاتی ہے۔ اس اعتبار سے یہ کتاب، مابعد نوآبادیات پر میری پہلی کتابوں کے سلسلے کی کڑی ہے۔ ان کتابوں میں جن موضوعات پر تفصیل سے لکھا گیا ہے، اس کتاب میں ان پر سرسری نظر ڈالی گئی ہے۔ اگر کسی قاری کو کسی جگہ تشنگی محسوس ہو تو راقم الحروف کی پہلی کتابوں کی طرف رجوع کی زحمت کرے۔ یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ ردِّنوآبادیاتی مطالعے کے لیے کیا یہ بہتر نہ ہوتا کہ سب سے پہلے خود جدیدیت کی اصطلاح کو (جو ہمارے شعور میں مغربی، نوآبادیاتی مفاہیم کے ساتھ موجود ہے) ردّ کیا جاتا؟ خود میں نے اس پر خاصا غور کیا اور اس نتیجے پر پہنچا کہ اس کی جگہ کسی نئی، مقامی اصطلاح (جیسے جدت، آزادگی) کو استعمال کرتا تو کتاب بڑی حد تک ناقابلِ فہم ہو جاتی۔ جگہ جگہ نئی اصطلاح کے ساتھ، جدیدیت کو تقابل کے لیے یا مغرب میں اس کے ارتقا کو واضح کرنے کے لیے لایا جاتا۔ نیز اردو میں جدیدیت ہی کے نام سے تحریک چلی۔ اسے تبدیل کرنے کا کوئی جواز نہیں تھا۔ البتہ غالب کی جدیدیت پر لکھتے ہوئے، غالب کی شاعری سے یا ہندوستانی روایت سے اصطلاحیں اخذ کی گئی ہیں۔ تاہم مذکورہ سوال کا ایک اہم مسئلے سے تعلق ضرور ہے کہ کیا ردِّنوآبادیاتی مساعی، نوآبادیاتی عہد کی مغربی اصطلاحوں کو ترک کرنے سے مشروط ہیں یا ان کی ردِّتشکیل سے؟ یہ مسئلہ اس وقت مزید پیچیدہ ہو جاتا ہے، جب ہم دیکھتے ہیں کہ مغربی اصطلاحوں کا ایک بڑا حصہ کئی دہائیوں سے ہماری عمومی لغت کا حصہ بن چکا ہے۔ راقم الحروف کا مؤقف ہے کہ جب کسی بھی دوسری زبان کی کوئی اصطلاح اپنی اصل زبان میں یا ترجمے کے ساتھ ہمارے عمومی شعور کا حصہ بنتی ہے تو وہ اپنی اصل سے منقطع ہونے کا سفر شروع کرتی ہے۔ اس میں لوگ اپنے مفاہیم، اپنے سیاق میں شامل کرنے لگتے ہیں۔ کم از کم ادب اور عام لغت میں کسی دوسرے خطے کی اصطلاح، اپنی اصل کو قائم نہیں رکھ پاتی۔ ناول، آزاد نظم، نثری نظم مغرب سے آئیں، مگر ان میں اتنے اجتہادات ہوئے ہیں کہ وہ مغربی منبع سے کٹ گئی ہیں۔ میرا جی، راشد، مجید امجد، فیض کے لیے بادلیئر، ایلیٹ، رلکے، والٹ وٹمین،

ییٹس، سیمس ہینی، فراسٹ یا دوسرے مغربی شعرا کینن نہیں رہے۔ یہ سب خود اپنا کینن ہیں۔ ہم نے نوآبادیاتی جدیدیت میں بھی دیکھا ہے کہ اسے پہلے ہمارے ادیبوں نے قبول کیا، پھر اسی کے خلاف مزاحمت کی اور مزاحمت کی اساس تخلیقی عمل کے ذریعے خود سے اور مقامیت سے قائم ہونے والا رشتہ تھا۔ اس مصنّف کا مؤقف ہے کہ اردو ادب میں ردِّنوآبادیات کی سعی ملتی ہے، مسلسل نہ سہی، ملتی ضرور ہے۔ اسے سمجھنے کی ضرورت ہے۔

ایک آخری بات۔ مغربی جمالیاتی جدیدیت ہو کہ اردو کی جدیدیت، اس نے ادب و آرٹ کو جدید عہد کے بے بس انسان کی سب سے بڑی طاقت باور کرایا ہے۔ اس نے نجی و سماجی زندگی کی تفریق کا خاتمہ کیا ہے۔ یہ یقین دلایا کہ جو اپنے لیے لکھتا ہے، وہ سب کے لیے لکھتا ہے۔ اپنے لیے لکھنے کے لیے، اپنی نفسی و وجودی دنیا کی انتہائی گہرائیوں میں اترنا پڑتا ہے، جہاں سب انسان ایک ہی طرح کے ہیں اور ایک ہی قسم کی تقدیر کے حامل۔ علاوہ ازیں انسان کی نفسی و وجودی اور سماجی و سیاسی دنیاؤں کے کنارے باہم ملتے ہیں۔ آدمی کے وجود میں مضمر وحشت، انسان کش نظاموں، بیانیوں اور نظریوں کو چیلنج ہی نہیں کرتی، ان کا متبادل بھی، تخلیق کی صورت میں ڈھل کر پیش کرتی ہے۔ ادب و آرٹ کی یہ خصوصیت پہلے سے چلی آتی ہے، جدیدیت نے اسے اصرار و شدت کے ساتھ نمایاں کیا اور ادب و آرٹ کے انتہائی کناروں تک رسائی کی جنون آمیز کوشش کی۔ انتہائی کناروں تک پہنچنے کی مجنونانہ کوشش میں آدمی تھک بھی جاتا ہے۔ جدیدیت پر بھی تھکن طاری ہوئی، مگر اس نے ادب کی روح سے متعلق جو کچھ کہا، وہ رائیگاں نہیں گیا۔

میں اپنے چند کرم فرماؤں کا خاص طور پر ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ نعمان نقوی، کامران اصدر علی، بلال تنویر، آصف فرخی (مرحوم) میرے خصوصی شکریے کے مستحق ہیں۔ ڈاکٹر شاہ زیب خاں سے اس کتاب کے مندرجات پر اکثر گفتگو رہی۔ عمیر لودھی صاحب کا شکریہ جنھوں نے اس کتاب کی تزئین و ترتیب اور ادارت میں بہت محنت کی۔ اپنے تینوں بچوں اور طاہرہ کا بھی شکریہ۔

ناصر عباس نیّر

لاہور،

۸ ستمبر ۲۰۲۰ء

مقدمہ

(کیا جدیدیت محض مغربی مظہر ہے؟)

جدیدیت کی تعریف میں پے در پے مشکلات کا سامنا ہوتا ہے۔ پہلی مشکل عمومی ہے۔ فلسفے، سماجی علوم اور ادب کی اصطلاحوں کی واحد، مستند اور ہمیشہ کے لیے کارآمد تعریف وضع نہیں کی جا سکتی۔ یہ شعبے (اور ان کی اصطلاحیں) مادّی اشیا سے زیادہ انھی اشیا سے متعلق ذہنی تصورات اور ان اشیا سے منقطع تصورات سے بحث کرتے ہیں۔ مشکل یہ ہے کہ یہ ذہنی تصورات نہ صرف بدلتے رہتے ہیں بلکہ انھیں ہر شخص اپنے مخصوص، موضوعی انداز میں سمجھنے کا میلان بھی رکھتا ہے۔ ذہنی تصورات جامد نہیں ہوتے؛ چوں کہ جامد نہیں اس لیے وہ مسلسل حرکت میں رہتے ہیں؛ ان کی بقا کا اصول اس حرکت میں ہے جو زیرِ بحث رہنے اور دوسرے تصورات سے اپنی مماثلت یا فرق تلاش کرنے کی صورت میں واقع ہوتی ہے؛ ایک تصور دوسرے سے آمیز ہوتا ہے یا ٹکراتا ہے، بیگانہ نہیں رہ سکتا۔ جب کسی تصور پر بیگانگی طاری ہوتی ہے تو سمجھو اس کی مرگ واقع ہوگئی۔ لہٰذا جب ان تصورات کو اصطلاح میں قید کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو وہ اصطلاح میں شگاف ڈالتے ہیں۔ علوم اور فنون کی شاید ہی کوئی اصطلاح ہو جس میں وقت کے ساتھ ساتھ درزیں نمودار نہ ہوئی ہوں؛ یعنی ایک اصطلاح کو سمجھنے کی ہر کوشش میں کچھ ایسے نئے تصورات (یا آرا) سامنے نہ آئے ہوں جو اس اصطلاح میں سمانے کی گنجائش ہی نہ رکھتے ہوں۔ لہٰذا جدیدیت کی واحد، مستند اور ہمیشہ کے لیے کارآمد یا پرانی زبان میں بندھی ٹکی تعریف نہیں کی جا سکتی؛ اسے صرف سمجھنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ واضح رہے کہ یہ کوشش بھی کسی حتمی نتیجے (تعریف) پر پہنچنے کا مقصد نہیں رکھتی؛ تاہم اس کا مقصود جدیدیت کو اس کے تاریخی سیاق میں سمجھنا ہونا چاہیے۔

جدیدیت کی تعریف میں کچھ خصوصی دقتیں بھی ہیں۔ مثلاً یہ کسی ایک شعبۂ زندگی اور شعبۂ علم و فن سے مخصوص ہے نہ کسی ایک ملک سے۔ اس کا تعلق فلسفے، سماجی علوم سے بھی ہے، الہیات سے بھی ہے اور ادب، مصوری، موسیقی، فلم سے بھی ہے۔ اس کے علاوہ مخصوص ذہنی رویے سے بھی۔ یہ حقیقت اسے خاص طور پر مشکل بناتی ہے۔ جدیدیت کی وضاحت تین زاویوں سے کی گئی ہے: لغوی، تاریخی اور فلسفیانہ۔ لغوی مفہوم کے مطابق، ''ہر وہ چیز یا پہلو جو مروجہ فیشن ہے جدید کہا جائے گا چاہے وہ

پسندیدہ ہو یا ناپسندیدہ۔'' جب کہ تاریخی مفہوم میں، ''بیسویں صدی، انیسویں صدی سے اور آج گزشتہ سے زیادہ جدید ہے۔ فلسفیانہ حوالے سے جدیدیت کے دو پہلو ہیں: ذہن کا مخصوص رویہ اور ایک نظامِ فکر یا نظام اقدار جو ہمارے عہد کے فکری پیمانے سے متعلق ہے۔[1]'' آئندہ صفحات کے مباحث سے معلوم ہوگا کہ یہ تینوں مفاہیم ایک دوسرے سے لاتعلق نہیں ہیں۔

جیسا کہ جدیدیت کے لغوی مفہوم سے ظاہر ہے، اس کا تعلق نہ تو زندگی کے کسی مخصوص شعبے سے ہے نہ کسی خاص علم اور فن سے؛ یہ ان سب چیزوں سے متعلق ہے جن سے ہمارا واسطہ پڑتا ہے یا پڑ سکتا ہے۔ گویا جدیدیت ہماری سماجی، ذہنی اور تخیلی زندگی سے متعلق ہے۔ لباس، کھانا پینا، فنِ تعمیر، رہن سہن، ثقافت، علوم، طب، مذہب، ادب، مصوری، موسیقی، فلم، تھیٹر وغیرہ ہماری سماجی، ذہنی اور تخیلی زندگی کو تشکیل دیتے ہیں۔ ان میں کوئی بھی مروجہ رجحان جدید کہلا سکتا ہے۔ وہ رجحان ایک یا زیادہ گروہوں میں پسندیدہ ہوگا جبھی وہ رجحان کہلانے کا مستحق ہوگا۔ دوسرے طبقات اس جدید رجحان کو کئی وجوہ سے ناپسند کر سکتے ہیں مگر اس سے جدید رجحان کے ایک امر واقعہ ہونے پر زد نہیں پڑتی۔ اگر ان دنوں کھانے میں پیزا، سیاست میں دھرنا، خبر کی اہمیت کے لیے ٹوئٹر ٹرینڈ، حقیقی ملاقاتوں کے بجائے ورچوئل ملاقاتیں، اخبار، کتاب اور رسالوں کا اسکرین پر ہونا اور پڑھا جانا، میوزک میں کوک اسٹوڈیو، اردو ادب میں ناول مقبول ہیں تو یہ سب نئے اور جدید رجحانات ہیں۔ بلاشبہ ان سب پر تنقید بھی کی جاتی ہے مگر ان کے جدید ہونے میں شک نہیں۔ ہر جدید رجحان نیا ہوتا ہے مگر نئے رجحان کا جدید ہونا ضروری نہیں۔ دونوں میں فرق کیا جانا جس قدر ضروری ہے اس سے زیادہ مشکل ہے۔ مثلاً نیا وہ ہے جو اپنے ہونے کا اظہار اچانک کرے اور اس میں ایک قسم کی چھا جانے والی کیفیت ہو؛ جو اپنے ہونے میں کسی دوسرے کا محتاج محسوس نہ ہو۔ وہ کسی سلسلے کی کڑی محسوس نہ ہو بلکہ خود ایک سلسلہ محسوس ہو؛ جو کہیں سے شروع ہوتا ہو اور کہیں بھی، کسی بھی سلسلے سے جڑے بغیر ختم ہو جاتا ہو؛ نئے میں صَرف ہو کر غائب ہو جانے کی خصوصیت ہوتی ہے اور اسی بنا پر ایک اور ''نئے'' کے لیے جگہ خالی ہوتی ہے۔ کم و بیش یہی خصوصیات ''جدید'' کی بھی ہیں۔ اسی لیے یہ بات اکثر دُہرائی جاتی ہے کہ ہر زمانے کی اپنی جدیدیت ہوتی ہے اور جدیدیت کبھی پرانی نہیں ہوتی۔ اصولاً یہ بات ''نئے'' کے سلسلے میں کہی جانی چاہیے، نہ کہ جدیدیت کے بارے میں اور زمانے کی جگہ دورانیے کا لفظ استعمال کیا جانا چاہیے۔ زمانہ، عہد، دور نسبتاً طوالت کا مفہوم رکھتے ہیں، جب کہ نیا، تیزی سے پرانے کی جگہ لے رہا ہوتا ہے اور بیسویں صدی سے تبدیلی کی رفتار بڑھنا شروع ہوئی اور اب اکیسویں صدی کے دوسرے عشرے کے خاتمے تک یہ رفتار اس قدر زیادہ ہے کہ نئی چیزیں، دنوں میں پرانی چیزوں کی جگہ لے رہی ہیں۔

نئے اور جدید میں بعض مماثلتیں ضرور ہیں اور ان کی بنا پر دونوں میں خطِ امتیاز اکثر دھندلا جاتا ہے۔ تاہم ایک خصوصیت ایسی ہے جو صرف جدید سے مخصوص ہے۔ ''جدید'' ماضی، روایت اور پرانے کے سلسلے میں ایک مؤقف قائم کرتا ہے۔ اس مؤقف کی مدد سے وہ ماضی و روایت سے اپنے انقطاع کا جواز گھڑتا ہے۔ جدید، ماضی و روایت کو ازکاررفتہ، متروک، ناموزوں، غیر مفید، یہاں تک کہ بوجھ بھی قرار دیتا ہے اور خود کو تاریخی طور پر ارتقا پسند سمجھتا ہے اور خود کو نمو کی قوت کے طور پر پیش کرتا ہے۔ اس کے مقابلے میں ''نیا'' کھوکھلا ہوتا ہے، بغیر مؤقف کے ہوتا ہے۔ وہ سراسر افادی، وقتی، ریت پر نقش کی صورت ہوتا ہے؛ اس کا منشا، تنوع اور تبدیلی کی آرزو کی تسکین کرنا ہے اور یہی اس کا سب سے بڑا جواز ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ صارفیت کا حلیف بنتا ہے۔ اوپر درج کیے گئے رجحانات میں ''حقیقی ملاقاتوں کے بجائے ورچوئل ملاقاتیں، اخبار، کتاب اور رسالوں کا اسکرین پر ہونا اور پڑھا جانا، میوزک میں کوک اسٹوڈیو، اردو ادب میں ناول'' جدید رجحانات ہیں۔ جب کہ باقی نئے ہیں۔

نشانِ خاطر رہے کہ ان رجحانات کو جدیدیت کے لغوی مفہوم میں جدید کہا گیا ہے جس کے مطابق جدید (یا ماڈرن) ماضی کے بجائے حال سے متعلق ہے۔ بہ ظاہر لگتا ہے کہ جدیدیت کا لغوی مفہوم، جدیدیت کے اس بنیادی فلسفے سے منقطع ہے جس کے مطابق آدمی ہی اشیا کا پیمانہ ہے۔ حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ ماضی سے زیادہ حال کو اہمیت کسی ایسے فلسفے میں یقین رکھے بغیر نہیں دی جا سکتی جو ایک طرف وقت و تاریخ کو موضوع بناتا ہو اور دوسری طرف اشیا کے ضمن میں اقداری تصورات وضع کرتا ہو۔ زمانۂ حال کے کسی مقبول رجحان کو اختیار کرنا کوئی سادہ معاملہ نہیں ہے۔ ہماری زندگی میں شامل ہونے والی معمولی سی شے غیر معمولی اثرات و مضمرات کی حامل ہوسکتی ہے، اس لیے ہمیں لازماً کسی نہ کسی تصور کی ضرورت پڑتی ہے۔ کسی ایسے تصور کی جو اس شے کی بہ یک وقت افادیت اور معنویت ہم پر روشن کر سکے۔ یہ بات واضح ہے کہ ہم اشیا کو خالی اشیا کے طور پر نہیں، اپنی ہستی کی ترجیحات کے تحت قبول یا مسترد کرتے ہیں۔ ایک عام سی شے سے بھی ہمارا تعلق، ہماری اپنی ہستی کی کسی نہ کسی ترجیح، نظریے، ضرورت کو ہم پر واضح کرتا ہے۔ واضح رہے ہماری ہستی، چیزوں اور تصورات دونوں سے تسکین حاصل کرتی ہے۔ چناں چہ جو شخص اپنے زمانے کی اشیا، مروجہ رجحان، فیشن، طریقے اپناتا ہے تو وہ خود کو ایک اخلاقی مخمصے میں گرفتار پاتا ہے کہ وہ اس جدیدیت کو قبول کرے یا مسترد، جس نے ان اشیا کو ممکن بنایا ہے۔

منطقی طور پر یہ تصور کرنا درست ہے کہ جس شخص کی زندگی میں جدید اشیا کثرت سے شامل ہیں، وہ فکری طور پر بھی جدید ہوگا، مگر انسانی زندگی جگہ جگہ، منطق کو پرزے پرزے کرتی ہے۔

جدیدیت کا تاریخی مفہوم، جدیدیت کے لغوی مفہوم کو تقویت دیتا ہے۔ مثلاً دیکھیے کہ تاریخی مفہوم میں جدیدیت، کل سے آگے کا سفر ہے۔ ''آگے کا سفر'' جدیدیت کا اہم استعارہ ہے۔ ایک زرخیز استعارے کی مانند اس میں ایک سے زیادہ معانی ہیں۔ آگے کا سفر سیدھے خط میں بھی ہوتا ہے اور سیڑھی کے پایوں پر بھی۔ مادی و ارضی سطح پر آگے بڑھنے کا مفہوم بھی اس میں ہے اور ذہنی، تخیلی اور جذباتی سطحوں پر ترفع پانے کا معنی بھی۔ یعنی یہ یقین کہ مادی وسائل، ٹیکنالوجی اور دیگر ذرائع کل جس صورت میں تھے، آج اس سے آگے یعنی بہتر اور مفید ہیں یا خیالات، علوم اور فنون میں آگے کا سفر کیا گیا ہے جس سے دنیا و کائنات کے بارے میں تصورات پہلے کے مقابلے میں زیادہ وسیع، متنوع اور عقلی مفہوم میں ترقی یافتہ ہو گئے ہیں؛ اوہام پرستی، ضعیف الاعتقادیت اور غیر عقلی تصورات کا خاتمہ ہو گیا ہے۔ جب یہ یقین ہو جائے کہ آگے کا سفر کر لیا گیا ہے تو ماضی کے سلسلے میں طرزِ عمل بدل جاتا ہے۔ تب کل کے قصوں کو حسرت سے یاد نہیں کیا جاتا؛ انھیں ایک طویل سفر کا ایک مرحلہ سمجھ کر کبھی کبھی یاد کر لیا جاتا ہے، اور بس۔ یہ بات قطعیت سے کہی جا سکتی ہے کہ جدیدیت، تاریخ کے ارتقا پذیر بیانیے کے حق میں ہے، ناسٹلجیا کے حق میں نہیں ہے۔ ناسٹلجیا، ان ملکوں کے ''جدید ادب'' کا اہم موضوع بنا ہے جہاں جدیدیت، نوآبادیات کے ہمراہ یا میگا منصوبے لیے پہنچی اور لوگوں کو ان کی زمینوں سے بے دخل کر دیا گیا یا ان کے ماضی سے استبدادی انداز میں الگ کیا گیا۔ یعنی وہ اپنی مرضی سے اور باقاعدہ کسی فلسفے کے تحت ماضی سے الگ نہیں ہوئے، بلکہ ان سے ماضی چھینا گیا۔ چھینی گئی چیزیں، اپنے پیچھے سائے اور نقش چھوڑ جاتی ہیں۔ ناسٹلجیا، کسی گم شدہ اصل کی حسرت بھری یاد کے سوا کیا ہے!

پیشِ نظر رہے کہ مادی اور ذہنی طور پر آگے کے اسفار میں متناسب تعلق کا ہونا لازم نہیں۔ لہٰذا ''آگے کے سفر'' کے استعارے کی سیدھی سادی منطق کی رو سے وضاحت نہیں کی جا سکتی۔ جاپان نے اپنی قدیم ثقافت کو برقرار رکھتے ہوئے، جدید ٹیکنالوجی کو نہ صرف اختیار کیا بلکہ کئی مغربی، ملکوں کو مات بھی دی۔ جدید ٹیکنالوجی، جس کی پشت پر جدید سرمایہ داریت ہے، اس کے لیے بہ یک وقت مادی و ذہنی ترقی کی شرط، رکاوٹیں پیدا کر رہی تھی۔ اس لیے بیسویں صدی کی پانچویں دہائی میں شروع ہونے والی جدید کاری (Modernisation) نے یہ تصور بدل دیا کہ مادی اور ذہنی تبدیلیاں ایک ساتھ ہوں۔ سادہ لفظوں میں معاشرے، اپنی قدامت کو برقرار رکھتے ہوئے... جدیدیت کے لیے لازم سمجھا جانے والا ارتقائی سفر کیے بغیر... عظیم الشان زمینی و فضائی ٹیکنالوجی کی دوڑ میں شریک ہو سکتے ہیں۔ نیز اپنے زمانے کی تازہ ترین، اسمارٹ ٹیکنالوجی کو دن رات استعمال کرنے والے، قدیم

تصورات پر شدت سے کاربند رہ سکتے ہیں۔ یہی نہیں وہ اس ٹیکنالوجی کے پسِ پشت، بشری وسائل سے کی جانے والی جدید تحقیق کو یکسر نظر انداز کر کے، اس ٹیکنالوجی کو اپنے قدیمی تصورات کی اشاعت کا ذریعہ بھی بنا سکتے ہیں۔ اس سے جہاں یہ حقیقت واضح ہوئی کہ سرمایہ داریت ہر شے کو اپنے مطابق ڈھال (appropriate) لیتی ہے، وہاں اس حقیقت سے بھی پردہ ہٹا ہے کہ جدید ٹیکنالوجی کے ذریعے اپنی قدامت کی اشاعت کرنے والے، صارفیت کو مسلسل تقویت دے رہے ہوتے ہیں۔

تسلیم کیا جانا چاہیے کہ مادی ترقی کے سلسلے میں اتفاقِ رائے کا امکان جس قدر زیادہ ہے، ذہنی ترقی کے ضمن میں اسی قدر کم ہے۔ ذہنی ترقی ہمیشہ ایک قابلِ بحث موضوع ہوتا ہے۔ ورچوئل کلاس روم، یوٹیوب چینل، ای بکس کی افادیت کے بارے میں شاید ہی نزاع ہو مگر وبائیں انسانی اعمال کی سزا ہیں یا فطرت کا تاریک رخ، اس پر نزاع رہے گا۔ جدیدیت، جنھیں اوہام اور ضعیف الاعتقادیت کا نام دیتی ہے، وہ کچھ کے لیے باقاعدہ عقیدے کا درجہ رکھتی ہیں۔ تاہم یہ بھی ماننا چاہیے کہ یہ سب نزاع، ان معاشروں میں سماج کے مرکزی کلامیوں میں شامل ہو جاتے ہیں جہاں جدیدیت مغربی مظہر کے طور پر پہنچی ہے اور جس کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ عقل، علم کا سب سے معتبر سرچشمہ ہے۔

جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، جدیدیت کا تعلق کسی ایک شعبۂ زندگی یا شعبۂ علم وفن سے نہیں۔ ان سب شعبوں میں جدیدیت اپنے لغوی اور تاریخی مفہوم کے ساتھ کارفرما دیکھی جا سکتی ہے، تاہم جہاں تک جدیدیت کے ایک فلسفہ، نظامِ فکر و اقدار ہونے کا تعلق ہے اس کی کارفرمائی ہر شعبے میں یکساں نہیں۔ مذہب، قومیت اور وطنیت، بنیاد پرستی، مذہب اور آزادیٔ نسواں، جہاد کی عصری معنویت، شدت پسندی اور مذہب، مذہبی عصبیت اور عالمگیریت (گلوبلائزیشن) جیسے مباحث ''جدید'' ہیں۔ ضروری نہیں کہ ان مباحث میں جدیدیت کا یہ مفہوم پیشِ نظر ہو کہ آدمی ہی سب اشیا کا پیمانہ ہے یا انسانی عقل جملہ مسائل کا احاطہ کر سکتی اور ان کے حل تجویز کر سکتی ہے۔ ان مباحث میں جدیدیت کو ایک فکری چیلنج سمجھ کر اعتنا کیا گیا ہے۔ اسی طرح اکیسویں صدی کے پہلے دو عشروں میں اردو میں ناول کی گرم بازاری (boom) ہے جسے جدید رجحان کہا جائے گا مگر ضروری نہیں کہ یہ ناول جدیدیت کے کینن کی پابندی کرتے ہوں؛ ان میں سے چند اچھے ناول مابعد جدید کینن کے حامل ہیں۔ دوسرے لفظوں میں جدیدیت اپنے لغوی اور تاریخی مفہوم میں ''سدا بہار'' قسم کی چیز ہے۔ اس بنا پر کچھ لوگ یہ نتیجہ اخذ کرنے میں خود کو حق بجانب سمجھتے ہیں کہ ہر زمانہ اپنے مخصوص انداز میں جدید ہوتا ہے۔ غالب کی جدیدیت، حالی کے زمانے کی جدیدیت، میرا جی کی جدیدیت، انتظار حسین کی جدیدیت اور اکیسویں صدی میں فکشن کی جدیدیت سب الگ الگ ہیں۔

کیا جدیدیت محض ایک تاریخی مظہر ہے؟ یہ سوال اپنے اندر ردِّ نوآبادیاتی منشا لیے ہوئے ہے۔ جدیدیت تاریخی مظہر تو ہے لیکن ایک ساخت بھی ہے۔ جدیدیت کو اگر صرف تاریخی چیز سمجھیں تو وہ مخصوص ہوگی اور مقامی ہوگی، لیکن اگر اسے ذہن کے ایک رویے کے طور پر لیں، یعنی ایک ساخت تصور کریں تو یہ عمومی ہوگی اور آفاقی ہوگی۔ جدیدیت کے مؤرخین جب بھی جدیدیت کو ایک تاریخی عہد کے طور پر لیتے ہیں، وہ اسے مغربی تاریخ کا مخصوص عہد سمجھتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہاں جدیدیت کی اصطلاح، ایک مخصوص بشر مرکزی فلسفے کے مفہوم میں استعمال کی جا رہی ہے۔

ہائیڈگر سے جیمیسن تک ''واحد جدیدیت'' ہی کو موضوع بنایا گیا ہے، اس پر حیرت نہیں ہونی چاہیے کہ یہ مغرب مرکزیت (West-centrism) کا عمل ہے؛ عالمی نظام کی تھیوری سے عالمی عمرانیات تک جدیدیت کو ایک یورو مرکزیت کی حامل فصیل سمجھا گیا ہے۔[۲]

مغرب جن تاریخی تبدیلیوں سے گزرا، یعنی جس طرح مغرب کے سائنسی مفکروں، فلسفیوں، دانش وروں نے چرچ کی طاقت کا جبر سہنے کے بعد، اس کے خلاف مزاحمت کی، یا مذہبی علم کے مقابلے میں بشری علم کی قوت اور معنویت کو منوایا؛ بائبلی خدا کے مقابلے میں، اور اس کے اعلانِ مرگ کے متوازی، انسانی عقل کو خدائی عظمت سے ہمکنار کیا، اور جس کے نتیجے میں وہاں فطری اور انسانی سائنسوں کو فروغ ہوا، صنعتی ترقی ہوئی، انقلابِ فرانس ہوا، بادشاہوں، جاگیرداروں کی طاقت کو عوام کی طاقت نے ختم کیا اور جمہوریت آئی، وہ سب ایک مخصوص مغربی تاریخی مظہر ہے۔ یہی مؤقف میکس ویبر کا ہے کہ جدیدیت، مغرب ہی میں ممکن تھی، کیوں کہ وہاں عقلیت نے مذہبی تصورِ کائنات کا خاتمہ کیا اور اس کے نتیجے میں سیکولر ثقافت وجود میں آئی۔ سیکولر ثقافت سے مراد وہ سب کچھ ہے جسے انسانی ذہن نے کسی ماورائی مداخلت کے احساس کے بغیر پیدا کیا؛ یعنی سماجی سائنسیں، انتظامی ادارے، خودمختار جمالیات اور انسانی اخلاقیات۔[۳] یہاں تک کہ تکثیری جدیدیتوں کے نظریے کا بانی جرمن ماہرِ عمرانیات آئزن اسٹیڈ (Shmuel Noah Eisenstadt) بھی اسے ''عیسائی یورپی تہذیب'' کا خاصا قرار دیتے ہیں۔

یہ خلافِ شرع نظریوں کی تقلیب کی صورت میں مجسم ہوئی، جس کے اہم اجزا ناستک یعنی ایمان پر علم کو فوقیت دینے والے تھے، اور جنھوں نے خدائی سلطنت کو زمین پر لانے کی کوشش کی، اور جن کا نفاذ مختلف خلافِ شرع فرقوں نے عہدِ وسطیٰ اور ابتدائی عیسائیت کے دوران میں ہوا۔[۴]

یہ جدیدیت کا استثنائی (exclusive) یا ''بلا شرکت غیرے قسم'' کا تصور ہے۔ اس طرح کے تصورات میں ادعائیت، اجارہ پسندی اور جارحیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ہر استثنائی تصور بالآخر

طاقت کی سیاست کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہی کچھ جدیدیت کے مذکورہ استثنائی تصور کے ساتھ ہوا ہے۔ مغرب اسی استثنائی تصور کے تحت، غیر مغربی دنیا کو اپنا غیر سمجھتا ہے اور غیر مغربی دنیا بھی مغرب سے جب خود کو الگ شناخت کرتی ہے تو جدیدیت کو بنیاد بناتی ہے؛ وہ اپنی مذہبی، وطنی یا ثقافتی شناخت کا بیانیہ، مغربی جدیدیت کے مقابل، متوازی اور مخالف تصور کے طور پر تشکیل دیتی ہے۔ مغرب نے جہاں جہاں نوآبادیاں قائم کیں وہاں، جدیدیت اسی مغربی الاصل تصور کے ساتھ پہنچی۔ نوآبادیات کے قیام و استقرار میں جدیدیت کے اس تصور کا کردار، مغرب کی عسکری طاقت سے کم نہیں ہے۔ اصل یہ ہے کہ جدیدیت اپنے مخصوص تصورات سے ہٹ کر محض ایک مغربی مظہر کے طور پر غیر معمولی طاقت کی حامل ہوگئی ہے۔ آپ دیکھیے کہ جو لوگ جدیدیت کے فلسفیانہ یا جمالیاتی مباحث کا تاریخی یا علمیاتی شعور نہیں رکھتے، وہ بھی اس اصطلاح کے سلسلے میں مثبت یا منفی جذبات رکھتے ہیں۔ اس کتاب میں اس تصور کی ردِتشکیل کی کوشش کی گئی ہے کہ جدیدیت سراسر مغربی الاصل ہے یا جدیدیت کی واحد تعریف وہی مستند ہے جو مغربی جدیدیت کے ارتقا سے اخذ ہوتی ہے یا باقی دنیا مغربی جدیدیت کے خصوصی تصور کو قبول کیے بغیر جدید اور مہذب کہلانے کی سزاوار نہیں یا جدیدیت کا عمومی انسانی ثقافتی و ذہنی عمل سے کوئی رشتہ نہیں ہے۔ کسی ایک خطے یا قوم کا کسی بھی ایک تصور یا صداقت پر حتمی اجارے کا دعویٰ تکبر، نرگسیت اور تشدد کو جنم دیتا ہے۔

چند مغربی مفکرین جدیدیت کی وضاحت جس انداز سے کرتے ہیں، اس سے یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ اسے انسانی ذہن کا مخصوص رویہ سمجھتے ہیں۔ ان میں کارل گستاوَ ژنگ، ایرک فرام اور مارشل برمن قابلِ ذکر ہیں۔ ژنگ کے نزدیک ''جدید آدمی ایک نئی وجود میں آنے والی انسانی ہستی ہے۔'' جو چیز جدید آدمی کو وجود میں لاتی ہے، وہ ہے درپیش حال (Immediate present) کی آگاہی۔ لمحۂ موجود کی مکمل آگاہی کا مطلب آدمی کے طور پر اپنے وجود کی کامل آگاہی ہے۔ ژنگ کے مطابق، ''جدید آدمی اوسط درجے کا آدمی نہیں ہے، بلکہ وہ چوٹی پر کھڑا ہے یا دنیا کے بالکل کنارے پر ہے جس کے آگے مستقبل کی کھائی ہے اور اوپر آسمان ہے اور جس کے آگے تمام بنی نوع انسان ہے اس تاریخ کے ساتھ جو قدیمی دھند میں تحلیل ہو رہی ہے۔[۵]'' اس لیے وہ اکیلا ہے۔ وہ جیسے جیسے لمحۂ موجود سے آگاہ ہوتا جاتا ہے عام لوگوں سے کٹتا جاتا ہے یعنی وہ عمومی شعور میں شریک نہیں ہوتا۔ چناں چہ وہ ''غیر تاریخی'' (unhistorical) ہوتا جاتا ہے، اس لفظ کے گہرے مفہوم میں، اور وہ خود کو ان لوگوں سے علیحدہ کر لیتا ہے جو پوری طرح روایت کی قید میں ہوتے ہیں۔ ''غیر تاریخی'' ہونے کا مطلب پرومیتھیس کے گناہ کا مرتکب ہونا ہے، اور اس مفہوم میں جدید آدمی گناہ

کیا جدیدیت محض ایک تاریخی مظہر ہے؟ یہ سوال اپنے اندر ردِّنوآبادیاتی منشا لیے ہوئے ہے۔ جدیدیت تاریخی مظہر تو ہے لیکن ایک ساخت بھی ہے۔ جدیدیت کو اگر صرف تاریخی چیز سمجھیں تو وہ مخصوص ہوگی اور مقامی ہوگی، لیکن اگر اسے ذہن کے ایک رویے کے طور پر لیں، یعنی ایک ساخت تصور کریں تو یہ عمومی ہوگی اور آفاقی ہوگی۔ جدیدیت کے مؤرخین جب بھی جدیدیت کو ایک تاریخی عہد کے طور پر لیتے ہیں، وہ اسے مغربی تاریخ کا مخصوص عہد سمجھتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہاں جدیدیت کی اصطلاح، ایک مخصوص بشر مرکزی فلسفے کے مفہوم میں استعمال کی جارہی ہے۔

> ہائیڈگر سے جیمیسن تک ''واحد جدیدیت'' ہی کو موضوع بنایا گیا ہے، اس پر حیرت نہیں ہونی چاہیے کہ یہ مغرب مرکزیت (West-centrism) کا عمل ہے؛ عالمی نظام کی تھیوری سے عالمی عمرانیات تک جدیدیت کو ایک یورومرکزیت کی حامل فصیل سمجھا گیا ہے۔[۲]

مغرب جن تاریخی تبدیلیوں سے گزرا، یعنی جس طرح مغرب کے سائنسی مفکروں، فلسفیوں، دانش وروں نے چرچ کی طاقت کا جبر سہنے کے بعد، اس کے خلاف مزاحمت کی، یا مذہبی علم کے مقابلے میں بشری علم کی قوت اور معنویت کو منوایا؛ بائبلی خدا کے مقابلے میں، اور اس کے اعلانِ مرگ کے متوازی، انسانی عقل کو خدائی عظمت سے ہمکنار کیا، اور جس کے نتیجے میں وہاں فطری اور انسانی سائنسوں کو فروغ ہوا، صنعتی ترقی ہوئی، انقلابِ فرانس ہوا، بادشاہوں، جاگیرداروں کی طاقت کو عوام کی طاقت نے ختم کیا اور جمہوریت آئی، وہ سب ایک مخصوص مغربی تاریخی مظہر ہے۔ یہی مؤقف میکس ویبر کا ہے کہ جدیدیت، مغرب ہی میں ممکن تھی، کیوں کہ وہاں عقلیت نے مذہبی تصورِ کائنات کا خاتمہ کیا اور اس کے نتیجے میں سیکولر ثقافت وجود میں آئی۔ سیکولر ثقافت سے مراد وہ سب کچھ ہے جسے انسانی ذہن نے کسی ماورائی مداخلت کے احساس کے بغیر پیدا کیا؛ یعنی سماجی سائنسیں، انتظامی ادارے، خودمختار جمالیات اور انسانی اخلاقیات۔[۳] یہاں تک کہ تکثیری جدیدیتوں کے نظریے کا بانی جرمن ماہر عمرانیات آئزن اسٹیڈ (Shmuel Noah Eisenstadt) بھی اسے ''عیسائی یورپی تہذیب'' کا خاصا قرار دیتے ہیں۔

> یہ خلافِ شرع نظریوں کی تقلیب کی صورت میں مجسم ہوئی، جس کے اہم اجزا ناستک یعنی ایمان پر علم کو فوقیت دینے والے تھے، اور جنھوں نے خدائی سلطنت کو زمین پر لانے کی کوشش کی، اور جن کا نفاذ مختلف خلافِ شرع فرقوں نے عہدِ وسطیٰ اور ابتدائی عیسائیت کے دوران میں ہوا۔[۴]

یہ جدیدیت کا استثنائی (exclusive) یا ''بلا شرکت غیرے قسم'' کا تصور ہے۔ اس طرح کے تصورات میں ادعائیت، اجارہ پسندی اور جارحیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ہر استثنائی تصور بالآخر

طاقت کی سیاست کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہی کچھ جدیدیت کے مذکورہ استثنائی تصور کے ساتھ ہوا ہے۔ مغرب اسی استثنائی تصور کے تحت، غیر مغربی دنیا کو اپنا غیر سمجھتا ہے اور غیر مغربی دنیا بھی مغرب سے جب خود کو الگ شناخت کرتی ہے تو جدیدیت کو بنیاد بناتی ہے؛ وہ اپنی مذہبی، وطنی یا ثقافتی شناخت کا بیانیہ، مغربی جدیدیت کے مقابل، متوازی اور مخالف تصور کے طور پر تشکیل دیتی ہے۔ مغرب نے جہاں جہاں نوآبادیاں قائم کیں وہاں، جدیدیت اسی مغربی الاصل تصور کے ساتھ پہنچی۔ نوآبادیات کے قیام و استقرار میں جدیدیت کے اس تصور کا کردار، مغرب کی عسکری طاقت سے کم نہیں ہے۔ اصل یہ ہے کہ جدیدیت اپنے مخصوص تصورات سے ہٹ کر محض ایک مغربی مظہر کے طور پر غیر معمولی طاقت کی حامل ہوگئی ہے۔ آپ دیکھیے کہ جو لوگ جدیدیت کے فلسفیانہ یا جمالیاتی مباحث کا تاریخی یا علمیاتی شعور نہیں رکھتے، وہ بھی اس اصطلاح کے سلسلے میں مثبت یا منفی جذبات رکھتے ہیں۔ اس کتاب میں اس تصور کی ردِّتشکیل کی کوشش کی گئی ہے کہ جدیدیت سراسر مغربی الاصل ہے یا جدیدیت کی واحد تعریف وہی مستند ہے جو مغربی جدیدیت کے ارتقا سے اخذ ہوتی ہے یا باقی دنیا مغربی جدیدیت کے خصوصی تصور کو قبول کیے بغیر جدید اور مہذب کہلانے کی سزاوار نہیں یا جدیدیت کا عمومی انسانی ثقافتی و ذہنی عمل سے کوئی رشتہ نہیں ہے۔ کسی ایک خطے یا قوم کا کسی بھی ایک تصور یا صداقت پر حتمی اجارے کا دعویٰ تکبر، نرگسیت اور تشدد کو جنم دیتا ہے۔

چند مغربی مفکرین جدیدیت کی وضاحت جس انداز سے کرتے ہیں، اس سے یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ اسے انسانی ذہن کا مخصوص رویہ سمجھتے ہیں۔ ان میں کارل گستاؤ ژنگ، ایرک فرام اور مارشل برمن قابلِ ذکر ہیں۔ ژنگ کے نزدیک ''جدید آدمی ایک نئی وجود میں آنے والی انسانی ہستی ہے۔'' جو چیز جدید آدمی کو وجود میں لاتی ہے، وہ ہے درپیش حال (Immediate present) کی آگاہی۔ لمحۂ موجود کی مکمل آگاہی کا مطلب آدمی کے طور پر اپنے وجود کی کامل آگاہی ہے۔ ژنگ کے مطابق، ''جدید آدمی اوسط درجے کا آدمی نہیں ہے، بلکہ وہ چوٹی پر کھڑا ہے یا دنیا کے بالکل کنارے پر ہے جس کے آگے مستقبل کی کھائی ہے اور اوپر آسمان ہے اور جس کے آگے تمام بنی نوع انسان ہے اس تاریخ کے ساتھ جو قدیمی دھند میں تحلیل ہو رہی ہے۔[۵]'' اس لیے وہ اکیلا ہے۔ وہ جیسے جیسے لمحۂ موجود سے آگاہ ہوتا جاتا ہے عام لوگوں سے کٹتا جاتا ہے یعنی وہ عمومی شعور میں شریک نہیں ہوتا۔ چناں چہ وہ ''غیر تاریخی'' (unhistorical) ہوتا جاتا ہے، اس لفظ کے گہرے مفہوم میں، اور وہ خود کو ان لوگوں سے علیحدہ کر لیتا ہے جو پوری طرح روایت کی قید میں ہوتے ہیں۔ ''غیر تاریخی'' ہونے کا مطلب پرومیتھیس کے گناہ کا مرتکب ہونا ہے، اور اس مفہوم میں جدید آدمی گناہ

میں جیتا ہے۔ اعلیٰ ترین شعور احساسِ گناہ کے مترادف ہے۔[۷] کیا ژنگ نے احساسِ گناہ کا تصور عیسائیت سے اخذ کیا ہے؟ کیا یورپی جدیدیت، عیسائیت کو ترک کرنے کے باوجود اس کے احساسِ گناہ سے چھٹکارا نہ حاصل کر سکی؟ تاہم جدیدیت کے ان اصولوں کا اطلاق بڑی حد تک محض مغربی شخص پر نہیں، دنیا کے ہر اس شخص پر ہوتا ہے جو رواج، عمومی شعور، عام روش کو ترک کرتا ہے اور اپنی ہستی کی گہری تاریکیوں میں غوطہ زن ہوتا ہے تاکہ دنیا کو اپنی نظر سے دیکھنے کی بصیرت اخذ کر سکے، خواہ یہ بصیرت خام ہی کیوں نہ ہو۔ البتہ احساسِ گناہ صرف عیسائی مغرب سے مخصوص ہے باقی جگہوں پر سماج کا خوف کام کر رہا ہوتا ہے۔ غالب نے ژنگ سے بھی پہلے کہا تھا ؎

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو   آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی

اپنی ہی ہستی کا مفہوم خود اپنی ہستی میں دیکھنا اور کسی بھی روایت پر سوال اٹھانے کی جرأت کرنا جدید ذہنی رویے کا خاصا ہے۔ یہ بھی غالب تھا جس نے کہا کہ ؎

مٹتا ہے فوتِ فرصتِ ہستی کا غم کوئی   عمرِ عزیز صرفِ عبادت ہی کیوں نہ ہو

مارشل برمن جدیدیت کو ذہن کے مخصوص رویے کے مفہوم میں لیتے ہیں۔

[جدیدیت] زندگی کے تجربے کا ایک طریقہ ہے... زمان و مکاں کا تجربہ، اپنا اور دوسروں کا تجربہ، زندگی کے امکانات اور خدشات کا تجربہ... یعنی ایسا تجربہ جس سے دنیا کے تمام مرد و زن آج گزر رہے ہیں۔ میں تجربے کے اس مجموعے کو ''جدیدیت'' کہوں گا۔ جدید ہونے کا مطلب خود کو ایک ایسے ماحول میں موجود پانا ہے جو ہمیں اپنی اور دنیا کے لیے مہم جوئی، طاقت، خوشی، نشو و نما، قلبِ ماہیت کی امید دلاتا ہے... اور اس کے ساتھ ہی جدید ہونے کا یہ مطلب بھی ہے کہ ہر اس شے کو تباہ کرنے کے خطرے سے دوچار کرنا جو کچھ ہمارے پاس ہے، جو کچھ ہم جانتے ہیں، اور جو کچھ دیکھتے ہیں۔ جدید ماحول اور تجربات: جغرافیائی و نسلی سرحدوں، طبقے، قومیت، مذہب، آئیڈیالوجی سے ماورا ہوتے ہیں، اور اس مفہوم میں جدیدیت بنی نوع انسان کو یکجا کرتی ہے۔ لیکن یہ ایک متناقضانہ وحدت ہے، یہ عدم وحدت کی وحدت ہے: یہ ہمیں مسلسل شکست و ریخت اور تجدد، کوشش اور تضاد، ابہام اور کرب کے بھنور میں لے جاتی ہے۔ جدید ہونے کا مطلب اس کائنات کا حصہ ہونا ہے، جس میں بہ قول مارکس ''جو کچھ ٹھوس ہے، وہ ہوا میں تحلیل ہو جاتا ہے''۔[۸]

مارشل برمن زندگی کے بنیادی تجربے کو ''جدیدیت'' کا تجربہ کہتے ہیں۔ گویا جینے کا تجربہ اپنی اصل میں ''جدید'' ہے، یعنی جدیدیت ایک ایسی ساخت یا مخصوص ذہنی رویہ ہے، جس میں ''آج'' کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ جدیدیت میں ''آج'' یعنی موجودہ صورتِ حال، موجودہ ثقافت، موجودہ سیاسی و معاشی روشوں، لمحۂ موجود کی غیر معمولی اہمیت ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں جب کوئی شخص ''آج'' کا ''تجربہ'' کرتا ہے تو وہ جدید ہوتا ہے۔ یہ نظری تصور کے طور پر ''آفاقی'' ہے، مگر

تجربے کی رو سے ''مقامی'' ہے۔ جب اسے قومیت، مذہب، آئیڈیالوجی، ثقافت سے ماورا قرار دیا جاتا ہے تو اس کی آفاقیت کو واضح کیا جاتا ہے، لیکن جب اسے ''آج کا، لمحۂ موجود کا تجربہ'' قرار دیا جاتا ہے تو اس کی مقامیت پر مہر ثبت کی جاتی ہے۔ لیکن اس میں بھی ایک تناقض ہے۔ کیا قومیت، مذہب، ثقافت، آئیڈیالوجی ''آج'' سے باہر ہیں؟ جدیدیت جس لمحۂ موجود پر ساری توجہ مرکوز کرتی ہے، وہ تاریخ کے کسی لمحے میں کسی مخصوص سماج میں، اور اس سماج کی مخصوص ثقافتی ولسانی وقومی صورتِ حال میں واقع ہوتا ہے۔ اس تناقض کا حل شاید ''آج'' کے تجربے کی نوعیت میں ہے۔

اگر جدید ہونے کا مطلب ''آج'' کا تجربہ ہے تو ہمیں اس بات کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ یہ تجربہ، یک رخا اور یک جہت قسم کا نہیں ہے۔ یہ تجربہ، ''آج'' اور اس کی صورتِ حال کی نہ تو کسی سادہ تفہیم سے عبارت ہے، اور نہ خود کو اس کے سپرد کر کے، اس سے ہم آہنگی کی آرزو کرنے، یا اس کی روح سے جرأت مندانہ اور فردا آفریں تعلق قائم کرنے کا مفہوم رکھتا ہے، بلکہ اس کا مطلب ''آج'' سے الجھنا بھی ہوسکتا ہے، اس سے فاصلہ اختیار کرنا بھی ممکن ہے، اس پر سوالات قائم کرنا بھی ہوسکتا ہے، اور اس کے خلاف جدوجہد کرنا بھی۔ جب کوئی شخص، ''آج'' سے الجھتا ہے، صاف لفظوں میں جدیدیت سے جھگڑتا ہے تو وہ ''کل'' کی طرف رجوع کرتا ہے؛ وہ یا تو گزرے کل یعنی ماضی کی طرف پلٹتا ہے، اپنے بچپن کی طرف، اپنی قوم کے قدیم زمانے کی طرف جاتا ہے، یا پھر آنے والے کل، یعنی مستقبل کی جانب دیکھتا ہے؛ اور اپنے اس عمل کی منطق وجواز وہ اپنے زمانے کی کسی نہ کسی آئیڈیالوجی، کسی مذہبی تصور، کسی ثقافتی قدر وغیرہ میں تلاش کرتا ہے۔ اس ضمن میں اہم ترین نکتہ یہ ہے کہ گزرے کل یا آنے والے کل سے رجوع کرنے کے باوجود ''آج'' سے مخاصمت اور بیگانگی کا ملا جلا تعلق برقرار رہتا ہے۔ اسی طرح جب کوئی شخص ''آج'' پر سوالات قائم کرتا ہے، تو وہ ایک ایسا تناظر اختیار کرتا ہے، جو ''آج'' سے مکانی طور پر باہر، یا ''آج'' سے علمیاتی فاصلے پر موجود ہوتا ہے۔ چناں چہ یہ اتفاق نہیں کہ جدیدیت میں مستقبل اور ماضی دونوں کی طرف رجوع کیا جاتا ہے، لیکن چوں کہ ''آج'' کی حسیت کے ساتھ کیا جاتا ہے، اس لیے جدید آدمی مستقبل اور ماضی کو نئے سرے سے لکھتا ہے، یا کم از کم اسے نئے سرے سے اختیار یعنی appropriate کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی زبان کے جدید شعرا کے یہاں ماضی مختلف اور کثیر مفاہیم رکھتا ہے۔ مثلاً اردو میں اقبال کے لیے ماضی سے مراد حجاز ہے، راشد کے لیے عجم ہے، میرا جی کے لیے قدیم دیومالائی ہندوستان ہے، اور مجید امجد کے لیے ہڑپائی تہذیب ہے۔ دوسری طرف ترقی پسند شعرا کے لیے ماضی سے مراد عہدِ وسطیٰ کا جاگیرداری طبقاتی سماج ہے۔ وحدت میں عدم وحدت کا یہی مفہوم ہے۔ یہ سب تناقضات

ہیں۔ جدیدیت انھیں قبول کرتی ہے۔ اسی بنا پر جدیدیت کا کوئی ایک متن قائم نہیں ہو پاتا۔

یہاں بنیادی سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر جدیدیت نظری سطح پر آفاقی ہے، اور تجربے کی سطح پر مقامی ہے تو یہ کیوں کر ممکن ہے کہ جدیدیت صرف مغرب ہی میں رونما ہوئی ہو؟ بہ ظاہر یہ سوال اس عمومی تصور کی رو سے بے معنی محسوس ہوتا ہے، جس کے مطابق گزشتہ ڈھائی تین صدیوں سے دنیا کے ہر کونے میں جدیدیت، مغرب ہی کے راستے سے پہنچی ہے۔ ہمارے یہاں اس وقت جدید طرزِ زندگی کے جتنے مظاہر ہیں، جتنے جدید علوم ہیں، جدید ادب کے جس قدر تخلیقی نمونے اور تنقیدی مباحث ہیں، ان کے بارے میں عام رائے یہ ہے کہ وہ مغرب سے آئے ہیں۔ قصہ یہ ہے کہ مغرب نے جدیدیت کو ادارہ جاتی شکل دی ہے؛ مغرب نے جدیدیت کا اجتماعی، بالاتفاق تجربہ کیا ہے اور ان قوتوں کو شکست دی ہے جو جدیدیت مخالف تھیں۔ مغربی سماج کو جو نظری اور مادی قوتیں یا ادارے رواں رکھتے ہیں، انھیں جدیدیت کی طرز پر ڈھالا گیا ہے۔ وہاں سب طرح کے علم... فطری سائنسوں سے سماجی سائنسوں اور اخلاقیات و جمالیات تک... کا منبع انسانی عقل، انسانی تجربہ، انسانی تحقیق ہے۔ سچائی کا معیار مشاہدے اور شہادت پر ہے، عقیدے پر نہیں۔ سچائی کو عقیدے سے گڈ مڈ نہیں کیا جاتا۔ نیز مغربی جدیدیت یا اس کی سیکولر دنیا، کسی ایک شخص، کسی ایک گروہ یا کسی ایک کتاب کو سچائی کی محافظ خیال نہیں کرتی؛ سچائی کسی بھی صورت میں... قدیم آثار، کہکشاؤں، شماریاتی جائزوں، قدیم معاشروں کی روایات میں... اپنا اظہار کر سکتی ہے۔[۸] یہ سچائی انسانی دریافت ہے، اسے مابعدالطبیعیاتی رخ نہیں دیا جاتا۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، اگر جدیدیت ایک مقامی تجربہ ہے تو یہ مستعار کیوں کر ہو سکتا ہے؟ جب تک جدیدیت اپنے مستعار ہونے کا احساس ابھارتی رہے، تب تک وہ تجربہ نہیں؛ تجربہ نہیں تو جدیدیت نہیں۔ تجربہ ہی، جدیدیت کو مقامی بناتا ہے۔ خلطِ مبحث سے بچنے کے لیے تجربے سے متعلق ایک بنیادی بات پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔ تجربہ، کسی خیال کی تصدیق کا تجربی یعنی empirical طریقہ ہے۔ اس طریقے کے ذریعے نہ صرف خیال کی صداقت ہم پر روشن ہوتی ہے، بلکہ ایک روشنی سی ہمارے وجود کا حصہ بن جاتی ہے۔

اب دو صورتیں ہمارے سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ جدیدیت، جب مقامی تجربہ بن جاتی ہے، آدمی کی روح میں تحلیل ہو کر اسے زمان و مکاں کو نئی سطحوں پر دیکھنے کے قابل بناتی ہے، تو وہ مستعار نہیں رہتی؛ وہ ہماری ملکیت ہو جاتی ہے۔ واضح رہے کہ جدیدیت کوئی عینک نہیں کہ جی چاہا آنکھوں پہ چڑھا لی، جی اکتایا تو اتار کے پھینک ڈالی؛ یہ فلسفۂ زندگی اور فلسفۂ فن ہے، جب اس کا بنیادی استدلال ہمارے تصورِ کائنات کا حصہ بن جاتا ہے تو ہمیں ایک نئی آنکھ مل جاتی ہے، پھر دنیا اور

طرح نظر آنے لگتی ہے؛ ہم پہلے اپنے تصورِ کائنات کے تحت دنیا کو جیسے دیکھتے چلے آ رہے تھے، اس سے مختلف دنیا دکھائی دیتی ہے۔ جدیدیت کے آفاقی ہونے کا مفہوم یہ ہے کہ ہر ثقافت اپنے اندر جدیدیت کے بیج رکھتی ہے۔ (یہی دوسری صورت ہے)۔ ہوسکتا ہے کہ طویل عرصے تک ان بیجوں کو پھوٹنے کا موقع نہ ملے، یا وہ پھوٹیں تو سہی مگر ان کی طرف توجہ نہ ہو، اور اس بنا پر وہ مجموعی ثقافتی تجربہ نہ بن سکیں۔ جب جدیدیت کو مستعار لیا جاتا ہے، اور وہ ثقافت کے تصورِ کائنات میں جگہ بنانے لگتی ہے، یعنی اسے یکسر مسترد نہیں کیا جاتا (اس کے خلاف بعض طبقوں میں مزاحمت ہوسکتی ہے) تو اس کا ایک مطلب یہ ہے کہ ثقافت اپنے اندر جدیدیت کی طلب رکھتی ہے۔

ہماری ثقافتی اور ادبی تاریخ میں یہ دونوں صورتیں موجود ہیں۔ یہ دو صورتیں ہیں، اور ایک دوسرے کے مساوی نہیں ہیں۔ کسی بیرونی نظریے کی ملکیت اور بات ہے، اور خود اپنے ثقافتی وجود سے ایک زندگی اور آرٹ کا نیا فلسفہ پیدا کرنا دوسری بات ہے۔ ہر نظریہ اپنے بنیادی سرچشمے کی طرف رجوع کیے رکھنے کا مسلسل میلان رکھتا ہے۔ چناں چہ ''مغربی جدیدیت'' کی ملکیت قبول کرنے کے باوجود ہم اسے اس کے اساسی سرچشمے سے الگ نہیں کر سکے۔ کسی نظریے کا اساسی سرچشمہ اصولاً اس کی علمیات ہے، لیکن نوآبادیاتی عہد میں نظریات کے اساسی سرچشمے علمیات کے بجائے، وہ ثقافتیں قرار پائیں جن میں ان نظریات کی پیدائش ہوئی اور یہیں سے ہم تاریخ کے ایک نئے عہد میں داخل ہوئے۔ ثقافت اور قوم (وہ بھی مغربی مفہوم میں) ہر اس علم، نظریے، تصور اور صنف کو سمجھنے کی بنیاد بنے، جن سے انیسویں صدی کے بعد سے ہمارا واسطہ پڑا۔ جدیدیت، روشن خیالی، عقلیت پسندی مغربی سمجھی جانے لگیں۔ جدیدیت کی علمیات بشر مرکزیت تھی، جو فرد کی اپنی دنیا خود پیدا کرنے سے عبارت تھی، اور اس کا تعلق انسانی ذہنی و روحانی ارتقا سے تھا، مگر اسے مغرب سے مخصوص قرار دیا گیا۔ چناں چہ ہمارے یہاں جدیدیت سے متعلق جو بیانیے رائج ہوئے، ان میں جدیدیت کے اساسی سرچشمے، یعنی اس کی علمیات (نیز اس کے مخصوص ذہنی رویہ ہونے) پر کم سے کم توجہ ہوئی، اور جدیدیت کی مغربی ثقافتی شناخت پر زیادہ اصرار ہوا۔ اس میں بڑا حصہ خود برطانوی حکمرانوں کا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جدیدیت کی حمایت اور اس کی مخالفت اس ایک نکتے سے پھوٹتی ہے کہ ''جدیدیت مغربی الاصل'' ہے؛ جدیدیت کا نظری آفاقی تصور، نیز اس کا مخصوص ذہنی رویے سے متعلق ہونا، نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ انیسویں صدی میں جدید ہونے کا مطلب، اس مغرب کی تقلید لیا گیا، جس کی نمائندگی برصغیر میں برطانوی حکومت کر رہی تھی۔ جدیدیت کا یہ نہایت محدود اور خاصا مسخ شدہ تصور تھا۔ برطانوی حکومت، اداروں اور تصورات کی سطح پر جس جدیدیت کی نمائندگی کر رہی تھی، اس پر استعماری منشا کا گہرا اثر تھا۔

دوسری طرف جدیدیت کی مخالفت میں، جب یہاں کا ایک بڑا طبقہ سرگرم ہوا تو اس نے جدیدیت کا دوسرا مفہوم استعماریت ہی سمجھا۔ انھوں نے مغربی استعمار کے خلاف مزاحمتی بیانیے تشکیل دیتے ہوئے، جدیدیت پر بھی وہی نشتر چلائے، جن کی سزاوار مغربی استعماریت تھی۔ اس کے ردّعمل میں اس نے اپنے ماضی کو قوم پرستی کے ایک پرشکوہ تصور کی مدد سے نئے سرے سے لکھا۔

ہمارا مؤقف یہ ہے کہ ہر ثقافت میں جدیدیت کا بیج موجود ہوتا ہے، یعنی مخصوص ذہنی رویے کے طور پر جدیدیت ہر خطے میں وجود رکھتی ہے۔ اس رائے کے ضمن میں چند بنیادی باتیں کہی جانی چاہییں۔ جدیدیت کی ایک سادہ سی تعریف یہ ہوسکتی ہے کہ ''اپنی بشریت میں تخلیق وتجدد کی دیوتائی خصوصیات میں یقین رکھنا''؛ یعنی دیوتاؤں، یا دیگر طبیعی و مابعدالطبیعی مقتدر طاقتوں کی بجائے خود اپنے اندر دیوتائی خصوصیات دریافت کرنا، اور بروئے کار لانا۔ بلاشبہ یہ ایک قولِ محال ہے۔ ایک طرف مابعدالطبیعی قوت سے گریز اختیار کرنا، اور دوسری طرف خود اپنے اندر اسی قوت کو بیدار کرنے کی سعی کرنا، مگر یہی تناقض جدیدیت کی سب سے بڑی قوت ہے۔ اسے جدیدیت کی مرکزی فکری استعداد یعنی competence کہا جا سکتا ہے۔ یہ استعداد تمام ثقافتوں میں اسی طرح مشترک ہے، جس طرح زبان سیکھنے کی صلاحیت تمام انسانوں میں مشترک ہوتی ہے۔ اگر استعداد موجود ہے تو وہ ظاہر ہو کر رہے گی؛ اس اظہار کو اصطلاح میں کارکردگی (performance) کہتے ہیں۔ استعداد، فطری، یکساں اور آفاقی ہوتی ہے، مگر کارکردگی مقامی ہوتی ہے؛ کارکردگی پر مقامی ثقافتی رنگ بے حد گہرا ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مختلف معاشروں میں جدیدیت مختلف انداز میں ظاہر ہوتی ہے۔

جدیدیت کے مغربی استثنائی تصور میں یہ عام ہے کہ جدیدیت، جادوئی، مذہبی عہد کے خاتمے سے عبارت ہے؛ گویا جدیدیت جن سائنسی تصورات کی حامل ہوتی ہے، وہ اساطیر و مذہب کی لازماً نفی کرتے ہیں۔ اس تصور کی رو سے جدیدیت اور مذہب/ اساطیر ایک دوسرے کی ضد ہیں، اور اسی تصور کی رو سے وہ سب معاشرے وحشی، غیر مہذب، پس ماندہ اور ''مجرم'' قرار پاتے ہیں، جہاں سائنس اور جدیدیت کے وہ مظاہر موجود نہیں، جنھیں مغربی جدیدیت نے تخلیق کیا ہے۔ مغربی جدیدیت جن چیزوں کو اپنی کامیابیوں میں شامل کرتی ہے، ان میں تجریدی فکر بھی ہے، جس کی مدد سے اس نے بے شمار نظریے وضع کیے ہیں۔ اس مغربی تصور کا سائنسی جواب لیوی اسٹراس (۱۹۰۸ء-۲۰۰۹ء) نے اپنی کتاب The Savage Mind میں دیا ہے۔ وحشی ذہن کی ایک ''کمزوری'' یہ بیان کی گئی ہے کہ وہ تجریدی فکر کا حامل نہیں ہوتا۔ اس بنا پر وہ صرف سامنے کی چیزوں کے حسی ادراک تک محدود رہتا ہے۔ لیوی اسٹراس سوال اٹھاتے ہیں کہ کیا کسی ''وحشی

معاشرے'' میں تجریدی فکر کی غیر موجودگی، اس کی اعلیٰ ذہنی صلاحیتوں کی کمی پر دلالت کرتی ہے، یا اس کی دل چسپیوں کو ظاہر کرتی ہے؟ نیز کیا تعقلات قائم کرنے، اور ان کی حد بندی کا صرف ایک ہی طریقہ یعنی تجریدی فکر ہے، یا ہر انسانی گروہ اپنے مخصوص طریقے سے یہ کام کرتا ہے؟ تجریدی فکر کے نہ ہونے سے اکثر مغربی مفکرین یہ نتیجہ بھی اخذ کرتے ہیں کہ ''وحشی قبائل'' کی زبان غیر ترقی یافتہ ہوتی ہے۔ اس کے جواب میں لیوی اسٹراس نے ایک بنیادی لسانیاتی حقیقت کا ذکر کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں: ''ہر زبان میں ڈسکورس اور معنیات، ذخیرۂ الفاظ کی کمی پورا کرنے کے ناگزیر ذرائع بہم پہنچاتے ہیں۔[9]'' بھرتری ہری نے کہا تھا کہ ''کوئی ایسا ادراک نہیں، جس کے ساتھ زبان نہ ہو۔[10]'' گویا زبان، ادراک کی ضرورتوں کی پابند رہتی ہے۔

سادہ لفظوں میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہر زبان میں یہ صلاحیت ہے کہ وہ ہر اس کمی، خلا، ضرورت کو پورا کرسکتی ہے، جس کا احساس اسے تبدیلیٔ وقت کے ساتھ ہوتا ہے۔ اکثر قارئین اس حقیقت کو قبول کرنے میں متذبذب ہوں گے؛ وہ اردو کو انگریزی اور دوسری ترقی یافتہ زبانوں کے مقابلے میں (اور اردو کے مقابلے میں پنجابی، پشتو، سندھی، بلوچی، براہوی، شینا، کھوار، بلتی اور دوسری پاکستانی زبانوں کو) ''وحشی'' سمجھتے ہیں، یعنی ان کی نظر میں اردو زبان: تکنیکی، فنی، علمی اصطلاحوں سے محروم ہے اور متعدد نازک فلسفیانہ و سائنسی اور نفسیاتی تصورات کو بیان کرنے سے قاصر ہے۔ ان کی نگاہ دو بنیادی حقیقتوں کی طرف نہیں جاتی۔ ایک یہ کہ تکنیکی، فنی، علمی اصطلاحیں اس وقت پیدا ہوتی ہیں، جب ان کی کمی اور ضرورت محسوس کی جاتی ہے۔ ہم کسی ایسی زبان کی نشان دہی نہیں کر سکتے، جو اپنے بولنے والوں کے ابلاغ کی تمام ضرورتوں کو پورا نہ کرتی ہو، اور ان ضرورتوں میں انسان کی تخیلی ضرورتیں بھی شامل ہیں، اور لامتناہی طور پر متجسس ذہن کی ضرورتیں بھی۔ حقیقت یہ ہے کہ زبان میں ''کمی'' نہیں، ''کثرت'' ہوتی ہے؛ زبان میں الفاظ اور پیرایۂ اظہار کی سطح پر بہت کچھ وقتی، لازمی، سماجی ضرورتوں سے ''زائد'' موجود ہوتا ہے۔ دوسری حقیقت یہ ہے کہ کسی زبان کی استعداد، اور اس کے بولنے والوں کی استعداد میں فرق ہوتا ہے؛ جب ایک زبان پر ناکافی ذخیرۂ الفاظ کی تہمت رکھی جاتی ہے تو دراصل اس تہمت کے سزاوار زبان بولنے والوں کو ہونا چاہیے، زبان کو نہیں۔ ہر زبان اپنے ذخیرۂ الفاظ کی کمی کو پورا کرنے کی فطری استعداد رکھتی ہے، اور اس استعداد کا اظہار نئی صورت حال کے دباؤ کے تحت ہوتا ہے۔ گویا اگر ایک زبان میں کسی دوسری زبان کے مقابلے میں الفاظ کا ذخیرہ کم محسوس ہوتا ہے، تو اس کی وجہ اس زبان کی استعداد نہیں، بلکہ وہ مخصوص حالات ہیں، جن میں کم الفاظ ہی درکار ہوتے ہیں؛ اور جب حالات بدلتے ہیں، اور زبان میں

وسعت کا مطالبہ کرتے ہیں تو زبان کی معنیات کا نظام نئے الفاظ وضع کر لیتا ہے، یا کسی دوسری زبان سے اس طور مستعار لے کر انھیں اپنے مزاج کی مخصوص خراد پر چڑھا کر اپنا لیتا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ الفاظ مستعار لیے جا سکتے ہیں، لسانی استعداد مستعار نہیں لی جا سکتی؛ لسانی استعداد فطری ہوتی ہے۔ لیوی اسٹراس کے علاوہ نوم چومسکی (پ:۱۹۲۸ء) نے لسانی استعداد (Linguistic Competence) کے بارے میں کہا ہے کہ یہ ''فطری'' ہے، کسی خارجی وقوعے کی نقل نہیں ہے۔

روزمرہ گفتگو میں جو کچھ ہم کہتے ہیں، اس کا بڑا حصہ، بالکل نیا ہوتا ہے، کسی ایسی چیز کی نقل نہیں ہوتا جسے ہم نے پہلے سن رکھا ہو، نہ ان جملوں اور کلامیوں کے پیٹرن کے مماثل ہوتا ہے... ہماری [مقامی] روزمرہ استعمال کی زبان کی تہہ میں کارفرما پیٹرن اور بامعنی اور آسانی سے سمجھ میں آنے والے جملوں کی تعداد ہمارے حینِ حیات کے سیکنڈوں سے بھی زیادہ ہوتی ہے... خارجی محرک سے زبان کے آزاد ہونے کی یہی وہ خصوصیت ہے جس کی بنا پر زبان فکر اور ذات کے اظہار کا آلہ بنتی ہے، صرف منتخب لوگوں کے لیے نہیں، بلکہ سب کے لیے۔[11]

چومسکی کی زبان سے متعلق یہ رائے، جدید لسانیات کی بنیادی بصیرتوں میں شامل ہے۔ اس کی بنیاد پر بھی بعض لوگ یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ لسانیات کے جدید تصورات بھی مغربی جدیدیت کی دین ہیں۔ اس سے کسی کو اختلاف نہیں ہوسکتا کہ مغربی جدیدیت نے جدید سماجی علوم کی عظیم الشان روایت پیدا کی ہے۔ لیکن یہ کہنا کہ یہ روایت صرف مغرب میں، اس کے مخصوص تاریخی ارتقا کے نتیجے میں ممکن تھی، درست نہیں۔ کئی صدیاں پہلے، زبان سے متعلق یہی تصورات ہندو اور بودھی مفکروں کے یہاں پیش کیے جا چکے تھے۔ خصوصاً بودھی مفکروں نے کہا کہ لسانی نشانات، ان چیزوں کو براہِ راست نشان زد نہیں کرتے، جن کے لیے وہ برتے جاتے ہیں۔ دگناگ نے اس نظریے کو بہ طور خاص پیش کیا۔ اشیا اور ان کے ناموں میں کوئی راست، منطقی تعلق موجود نہیں۔ عین یہی بصیرت ساختیات کی ہے اور ہمیں یہ کہنے میں ہرگز باک نہیں کہ تقابلی لسانیات کے سوِس ماہر سوشیور نے بودھی مفکروں ہی سے یہ نظریہ اخذ کیا ہوگا۔ دگناگ نے یہ خیالات، بدھ کے اصل سوتر کے سوال کے جواب میں چھٹی صدی میں پیش کیے۔ اس کے نظریے کے ضمن میں دو ایک باتیں کہنی ضروری ہیں اور ان کا تعلق جدیدیت بہ طور ایک ذہنی رویے کی بحث سے بھی ہے۔ دگناگ نے کہا کہ علم کے دو سرچشمے ہیں: حس اور تعقل۔ دونوں میں کچھ مشترک نہیں۔ حسیات سے حاصل ہونے والا علم، جو محض حسی معلومات پر مشتمل ہوتا ہے، زبان میں ظاہر نہیں کیا جا سکتا۔ جب ایک حس کی معلومات، دوسری حسیات کی ماضی یا حال کی معلومات سے ملتی ہیں تو اپنی حسی حیثیت کھو دیتی ہیں۔ اس کے بعد وہ تصورات کے زمرے میں چلی جاتی ہیں۔ صرف تصورات ہی کو نام درکار ہیں۔ لہٰذا

زبان کا تعلق، حسی معلومات سے نہیں، تصورات سے ہے۔ دگناگ اس بات پر زور دیتا ہے کہ حسی معلومات ہی اساسی طور پر حقیقی ہیں، جب کہ تمام تصورات ماخوذ و منحصر حقیقتیں ہیں۔ ہم جس حقیقت کو محسوس کرتے ہیں وہ ان تصورات کی پیدا کردہ ہے جو ہم حسی تجربے پر نافذ کرتے ہیں۔ بودھی طریقہ یہ ہے کہ زیادہ سے زیادہ تصورات کو ختم کیا جائے اور حسیات کے تجربے پر کسی تبصرے یا بیانیے کو نافذ نہ ہونے دیا جائے۔[12] اس کے مقابلے میں مغربی جدیدیت (بہ طور ایک مخصوص نظامِ فکر کے) اور اس کی نمائندہ تحلیلِ نفسی کا طریقہ یہ ہے کہ تصورات کی تحلیل کی جائے۔ اس کے نتیجے میں مزید تصورات پیدا ہوتے ہیں۔

ان معروضات سے تین نکتے ایسے سامنے آتے ہیں، جن کا گہرا تعلق انسانی شعور کی کارکردگی سے ہے۔ پہلا نکتہ یہ ہے کہ اظہار کے لسانی پیرائے، ہمارے حسی تجربوں اور مشاہدوں کی نقل نہیں ہوتے۔ یہ نکتہ ذرا پیچیدہ ہے، اس لیے اسے کھول کر بیان کرنے کی ضرورت ہے۔ ہم عموماً یہ سمجھتے ہیں کہ ہم جو کچھ کہتے ہیں، وہ باہر کی حقیقتوں سے متاثر ہوتا ہے، اور ان کی نقل ہوتا ہے۔ گویا زبان کا سارا نظام باہر کی دنیا پر منحصر ہے۔ کرداری سائنس کا بھی یہی نظریہ ہے۔ لیکن حقیقت میں زبان خارجی محرک سے آزاد ہے۔ اس کا ایک عام فہم ثبوت یہ ہے کہ باہر کی وہ دنیا جو ہمارے تجربے میں آتی ہے، وہ محدود ہے، اگر زبان اس کی نقل ہوتی تو زبان بھی محدود ہوتی؛ ہمارے پاس اظہار کے اتنے ہی پیرائے ہوتے جتنے ہمارے مشاہدات اور تجربات ہوتے، ہمارا ہر اظہار، ہمارے کسی ایک حسی تجربے کی نقل ہوتا، لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے پاس اظہار کے پیرایوں کا کوئی انت نہیں۔ یہاں الفاظ اور پیرایہ ہائے بیان میں فرق کیا جانا چاہیے۔ الفاظ کی تعداد متعین ہوسکتی ہے، پیرایہ ہائے بیان کی نہیں۔ زبان کا ایک جادوئی پہلو یہ بھی ہے کہ قلیل تعداد کے صوتیوں سے بڑی تعداد میں الفاظ وضع کیے جا سکتے ہیں، اور بڑی تعداد کے الفاظ سے لاتعداد پیرایہ ہائے بیان خلق کیے جا سکتے ہیں، اور الفاظ کو مسلسل مجازی و مرادی معنوں میں استعمال کر کے ان کی محدود تعداد کی تلافی کی صورت کی جاتی ہے۔ یہ ''لاتعداد پیرایہ ہائے بیان''، انسان (یہاں مشرقی و مغربی کی تفریق نہیں) کی ذہنی اور تخیلی دنیا کی غیر معمولی وسعت اور خارجی محرکات سے آزاد تخلیقیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں (جدیدیت بھی انسانی ذہن کی موضوعی فعالیت میں یقین رکھتی ہے)۔

دوسرا نکتہ، پہلے نکتے ہی سے جڑا ہے۔ زبان چوں کہ خارجی محرک سے آزاد ہوتی ہے، اس لیے وہ فکر اور ذات و سماج و کائنات سے متعلق تصورات کے اظہار کا آلہ بنتی ہے۔ گویا زبان اگر خارجی محرک کی پابند ہوتی تو اسے سوچنے کا ذریعہ نہ بنایا جاسکتا؛ سوچنے کا آغاز ہی خارجی محرک سے

آزاد ہونے کی صورت میں ہوتا ہے؛ سوچنے کا معروض شے یا کوئی خارج کا واقعہ ہوسکتا ہے یعنی حسی تجربے پر سوچا جا سکتا ہے، مگر سوچنا، سوچنے کی مدد سے تفہیم کرنا، اپنی تفہیم کو ظاہر کرنا ایک آزادانہ لسانی عمل ہے، اگر کوئی شے اس عمل پر پابندی عائد کرتی ہے تو وہ زبان ہے، یعنی ہمارے سوچنے کی حد وہیں تک ہے، جہاں تک زبان پر ہمیں دسترس ہے۔ کارل پاپر نے اسی نکتے کو واضح کرنے کے لیے تین دنیاؤں کا نظریہ پیش کیا ہے: پہلی دنیا خارج کی دنیا ہے؛ دوسری دنیا، خارج کی دنیا پر غور وفکر کی دنیا ہے؛ تیسری دنیا، غور وفکر کے نتیجے میں وجود میں آنے والی اور معرضِ تحریر میں آنے والی دنیا ہے۔ علاوہ ازیں تجریدی فکر ممکن ہی زبان کی اسی خصوصیت کے سبب ہوتی ہے۔ مغربی جدیدیت کا اصرار ہے کہ شعور کے ارتقا اور ذات کے شعور میں تجریدی فکر کا بنیادی کردار ہوتا ہے۔ تجریدی فکر کی دنیا، سبب و نتیجے کی دنیا سے باہر وجود رکھتی ہے؛ اس کے ذریعے ایسے تعقلات وضع کیے جاتے ہیں، جو بہ ظاہر مادی دنیا یعنی سبب و نتیجے کی دنیا سے علیحدہ ہوتے ہیں، مگر اس کی تفہیم میں بنیادی کردار ادا کرتے ہیں۔ بودھی فکر، آدمی کی نجات کے لیے تجریدی فکر کو مسلسل کم کرنے کا تصور دیتی ہے۔

تیسرا نکتہ یہ ہے کہ خارجی محرک سے زبان کے آزاد ہونے کی خصوصیت سب کے لیے ہے۔ گویا جب کوئی شخص کسی زبان کے نظام میں داخل ہوتا ہے تو اسے اس زبان کی جملہ مراعات از خود حاصل ہو جاتی ہیں۔ زبان میں خاص و عام کی تفریق اصولاً موجود نہیں۔ زبان کا اساسی مزاج جمہوری ہے، اشرافیائی نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ لسانی استعداد اور جدیدیت کی استعداد میں کافی مماثلت ہے۔ دونوں کی اصل ماورائی نہیں ہے؛ دونوں آدمی اور اسے درپیش دنیا سے متعلق ہیں۔ البتہ دونوں فرد کی دیوتائی صلاحیت کی طرف اشارہ کرتی ہیں؛ دیوتائی صلاحیت بندہ بشر کے انتہائی بلوغ کی صلاحیت ہے۔ لسانی استعداد کی بنا پر نئے، اجنبی، انوکھے، غیر معمولی پیرایہ ہائے بیان وضع کیے جا سکتے ہیں؛ جدیدیت کی استعداد بھی نئے، اجنبی، انوکھے، غیر معمولی خیالات تخلیق کرنے سے عبارت ہے۔ دونوں میں موضوعیت ہے؛ زبان اپنی اصل میں اشیا کو نہیں، ان کے تصورات کو پیش کرتی ہے اور (فلسفیانہ) جدیدیت، عقلی تصورات کو اور (جمالیاتی) جدیدیت، فرد کے نفسی تجربات کو شخصی اسلوب میں پیش کرتی ہے۔ نیز لسانی استعداد اسی طرح جمہوری مزاج کی حامل ہے، جس طرح جدیدیت ہے۔ نہ صرف جمہوریت ایک سیاسی تصور کے طور پر، جدیدیت سے لازمی طور پر وابستہ ہے، بلکہ خود جدیدیت ہر فرد بشر کے اس حق کو تسلیم کرتی ہے کہ وہ اپنی ایک الگ راہ، ایک اپنا طرزِ حیات اختیار کر سکتا ہے۔ بہ طور تخلیق کار، ادب و آرٹ میں ہر طرح کے تجربات کر سکتا ہے، کسی سند، روایت کی پروا کیے بغیر۔ جس طرح لسانی استعداد، کسی بھی نئی صورتِ حال کے مطابق نئے الفاظ وضع

کر سکتی، الفاظ مستعار لے سکتی یا پرانے الفاظ کو نئے انداز میں برت سکتی ہے اور اس کے لیے وہ منطق کی بجائے رواج کو راہ نما بناتی ہے، اسی طرح جدیدیت کسی مسئلے کے حل کے لیے غیر روایتی، غیر سندی، یہاں تک کہ نامقبول طریقے اختیار کر سکتی ہے۔

لسانی استعداد اور جدیدیت کی استعداد ہی میں مماثلت نہیں، بلکہ جدیدیت کے تجربے اور زبان کے تجربے میں بھی گہری مماثلت ہے۔ رائج زبان سے انحراف کا مسئلہ پیدا ہی جدیدیت پسندوں کے یہاں ہوتا ہے۔ رائج زبان کیا ہے؟ زبان کی کارکردگی کو گنے چنے، مانوس سانچوں میں قید کرنا۔ جدید تخلیق کاران رائج سانچوں سے انحراف کرتا ہے، زبان کے اساسی نظام سے نہیں۔ وہ لسانی استعداد تک رسائی حاصل کرتا ہے، جو لامحدود پیرایۂ بیان کی تخلیق کا منبع ہے۔ چوں کہ لوگ زبان کی کارکردگی یعنی اس کے رائج سانچوں سے زیادہ مانوس ہوتے ہیں، اور لسانی استعداد سے کم، اس لیے انھیں جدید تخلیق کاروں کی زبان سے الجھن محسوس ہوتی ہے۔ دنیا بھر کی جدید شاعری کی طرح، اردو شاعری کی تاریخ باور کراتی ہے کہ جب بھی کسی شاعر نے ''اپنی بشریت میں تخلیق وتجدد کی دیوتائی خصوصیات میں یقین محسوس کیا ہے''، یعنی جدیدیت کا تجربہ کیا ہے تو اسے زبان کے رائج پیرائے ناکافی محسوس ہوئے ہیں۔ اس نے رائج زبان پر شدید دباؤ ڈالا ہے، اس کی شکست وریخت کی ہے اور بالکل نئی، اجنبی اور اپنے زمانے کے قارئین کے لیے صدمہ انگیز زبان وضع کی ہے۔ برصغیر کے تناظر میں اس امر کی اہم ترین مثال بیدل عظیم آبادی ہیں۔ اس کے بعد غالب ہیں۔ دونوں کی فکر اور شعریات میں بہت کچھ مماثل ہے؛ دونوں برصغیر کے ''جدید شاعر'' ہیں اور ان کی جدیدیت کا مغربی جدیدیت سے کوئی تعلق نہیں۔ ان کی جدیدیت اپنی ہے، مقامی ہے اور خود انھی سے مخصوص ہے۔ دونوں کے یہاں ابلاغ کی زبان کی محدودیت کا احساس ہے، اور اسے توڑ کر ایک ایسی نئی زبان تخلیق کرنے کی کوشش ہے، جس پر دونوں کے دستخط ہیں۔ یہی نہیں، دونوں روایت شکن بھی ہیں۔

بیدل کی جدیدیت میں مابعد الطبیعی جہت موجود ہے۔ غالب نے ابتدا میں بیدل سے استفادہ کیا مگر پھر ایک اپنی شعری کائنات خلق کی، جس میں بیدل کی مابعدالطبیعی جہت تحلیل ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ اس کتاب میں بیدل اور غالب پر شامل ابواب یہ باور کرانے کے لیے شامل کیے گئے ہیں کہ جدیدیت، مغرب کی میراث نہیں ہے اور نہ ہی مغربی جدیدیت، جدیدیت کی تفہیم کا حتمی پیمانہ ہے۔ بیدل اور غالب کی فکر کا رشتہ بودھی فکر سے قائم ہوتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے غالب پر اپنی کتاب میں اس پر تفصیل سے لکھا ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ مہاتما بدھ، آج کی زبان میں جدید تھا؛ اس نے برہمنوں کی علمی اشرافیہ کے بجائے نہ صرف خود پر بھروسا کیا بلکہ ان کے وحدت

اور اوتار واد کے نظریات کے مقابلے میں شونیہ یعنی لا کا تصور دیا اور اپنے غور وفکر کا مرکز پیدائش اور موت کے درمیان ہی محدود رکھا۔[13] جدیدیت کا ہر فلسفہ اپنی توجہ کا مرکز انسانی زندگی یعنی پیدائش اور موت کے درمیانی عرصے کو بناتا ہے۔ بدھ نے نجات کے لیے دیوتاؤں کے کردار کی نفی کی۔ اپنی ہستی کے اندر، ہستی کو لاحق دکھوں کا علاج دریافت کیا۔ اس کے یہاں کوئی بھی مقتدر تصور موجود نہیں۔ یہاں تک کہ اس نے اپنے تصورات کو بھی مقتدر نہیں بننے دیا۔

گوتم کو یقین تھا کہ اسے جس آزادی کی جستجو ہے، اسے وہ اسی ناقص دنیا کے بیچ حاصل کر سکتا ہے۔ دیوتاؤں سے کسی پیغام کا انتظار کرنے کے بجائے، وہ خود اپنے اندر جواب تلاش کرے گا، اپنے ذہن کی بعید ترین حدیں کھوجے گا، اور اپنے تمام طبیعی وسائل بروئے کار لائے گا۔[14]

جدیدیت، اپنے طبیعی وسائل کو آخری حدوں تک استعمال کرنے کا فلسفہ ہے۔ بیدل اور غالب سے پہلے بارھویں صدی عیسوی کے ابن طفیل (۱۱۰۰ء۔ ۱۱۸۵ء) کا فلسفیانہ ناول حئی بن یقظان بھی جدیدیت کے اسی فلسفے کی نمائندگی کرتا ہے۔ حئی بن یقظان عنوان کا رسالہ ابنِ سینا پہلے لکھ چکے تھے، مگر ابنِ طفیل نے اسے ایک کہانی کی صورت لکھا۔ کیسی عجیب بات ہے کہ اس ناول کا تعلق بدھ سے بھی دریافت کیا گیا ہے۔ دوسرے لفظوں میں مشرق کی جدیدیت میں بدھ ایک اہم نشان ہے۔ ایرانی عالم سعید نفیسی کے مطابق بوذاسف وبلوہر کے عنوان سے ایک قدیم ایرانی داستان لکھی گئی، جو گوتم بدھ سے متعلق ہے۔ یہ ساسانیوں کے عہد میں پہلوی سے آرامی یا سریانی میں ترجمہ ہوئی پھر اس ترجمے کو سامنے رکھ کر عبری زبان میں ترجمہ کیا گیا۔ اس ترجمہ در ترجمہ میں بوذاسف، یوداسف ہو گیا اور یورپی زبانوں نے یہی نام اختیار کیا۔ یورپی زبانوں کی مشہور داستان Barlaam and Josaphat، اسی داستان سے ماخوذ ہے۔ اس سے اہلِ یورپ نے عیسائیت کی حقانیت کو ثابت کیا (اور مسلمانوں نے اسلام کی حقانیت کو)۔ یہ نظم بہ قول نفیسی، گوتم بدھ کو پیش آنے والے واقعات وحوادث سے متعلق ہے۔ فارسی زبان میں اس کا ترجمہ سلامان وابسال کے نام سے ہوا ہے۔[15] چوں کہ ایرانی تصوف، کلاسیکی اردو شاعری میں، بیدل اور غالب کے یہاں بھی آیا تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس کے ذریعے بھی بدھی اثرات آئے ہیں۔

سعید نفیسی نے یہ سب ردّ استعماری نقطۂ نظر سے لکھا ہے۔ مستشرقین، ایرانی تصوف پر رومی تصوف کے اثر کا ذکر کر کے، اپنی تہذیب کی اوّلیت کا بیانیہ مستحکم کرتے ہیں۔ نفیسی نے ایرانی تصوف کی جڑیں ہندوستان اور خصوصاً بدھ کے یہاں تلاش کی ہیں۔ ایرانی تصوف میں فنا ومحویت کو بودھی نروان سے جوڑا ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ مشرق، یورپیوں، ان کی تہذیب اور جدیدیت سے

پہلے پس ماندہ تھا نہ قدامت پسند۔ جس جدیدیت پر مغرب کا متکبرانہ دعویٰ ہے، وہ اپنی مقامی صورت کے ساتھ ہندوستان و ایشیا میں موجود تھی اور ایک ذہنی رویے کے طور پر دنیا کے باقی خطوں میں بھی۔

حئی بن یقظان کے اردو مترجم سید محمد یوسف کے مطابق، ''حیّ سے مراد وہ شخص جو اپنی ساری قوتوں اور صلاحیتوں کا، جس غرض و غایت کے لیے ودیعت کی گئی ہیں پورا پورا استعمال کرے'' ہے... جب کہ یقظان سے مراد خدا کی ذات ہے۔[16] لیکن حیّ خدا کا صفاتی نام بھی ہے، جس کا مطلب ہمیشہ زندہ رہنے والا ہے۔ اسلامی تاریخ میں معرفت کے تین ذرائع ہیں: عقل، نقل اور کشف۔ لیکن وہ عقل، جو فطری ہے، اکتسابی نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں انسان کو ایک ایسی عقل ودیعت کی گئی ہے، جو انسان کو اس کی ساری قوتیں اور صلاحیتیں بروئے کار لانے میں مدد دیتی ہے۔ سماج اور ریاست کے ادارے، انسان کی اس فطری عقل میں مداخلت کرتے ہیں، اس کی فطری انداز میں نشو ونما نہیں ہونے دیتے اور آدمی کو سماج و ریاست کے نظریات کا مظروف بنا کر رکھ دیتے ہیں۔ ایسے میں آدمی کے پاس اس کے سوا کیا چارہ ہے کہ وہ سماج و ریاست سے اکتساب کردہ تصورات پر استفسار قائم کرے اور دنیا کو دیکھنے کے لیے ایک اپنی نظر پیدا کرے۔ اسی حقیقت کا ذکر نابینا عرب شاعر ابوالعلامعری (۹۷۳ء۔۱۰۵۷ء) بھی کرتے ہیں۔[17]

لیکن لوگ انتظار کرتے ہیں کہ انھی میں سے ایک شخص اٹھے گا
جس کے پاس خدا جیسی طاقت اور پیغمبر جیسی آواز ہو گی
کیسا بے کار خیال ہے! تمھاری راہنمائی عقل کے سوا کوئی نہیں کر سکتا
ان سب راستوں کی طرف جن سے تمھارا واسطہ صبح سے شام تک رہتا ہے!

کس طرح ہمارا خدا جس نے سورج اور چاند بنائے
اپنی روشنی کسی ''ایک'' کو دے سکتا ہے، میں نہیں دیکھ سکتا

تم نے مدتوں کے اپنے لمبے سفر میں
بادشاہوں اور ظالموں کو دیکھا ہے
پھر بھی لمحہ بہ لمحہ ناانصافی سے کام لیتے ہو
تمھیں کون سا مرض لاحق ہے کہ تم اپنی عظمت کا سفر طے نہیں کر لیتے؟
ایک آدمی کھیتوں کی طرف جا نکلتا ہے، حالاں کہ وہ درخت کی ٹھنڈی چھاؤں پسند کرتا ہے

پھر کیا جنت اور کیا جہنم؟ عقل کی بلندی سے مجھے نہ تو وہ آگ نظر آتی ہے نہ روشنی
جس کی غذا اندھیرا نہیں ہے
ہم ایک دنیا سے دوسری دنیا میں اسی طرح گزرتے ہیں
جس طرح سائے رات سے گزرتے ہیں

وہ عقل، جسے مدرسے سے نہیں سیکھا جاتا، یعنی جسے دوسروں کے خیالات کو حفظ کرنے سے نہیں سیکھا جاتا، بلکہ جو لسانی استعداد کی مانند آدمی کے پاس موجود ہے، وہ کیوں کر حقیقت کی معرفت، یعنی عظیم ترین سچائی تک رسائی کا ذریعہ بنتی ہے، یہی موضوع ابن طفیل کے حئی ابن یقظان کا ہے۔ ہمیں یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ یہ فلسفیانہ ناول، جدیدیت کا ایک عظیم الشان بیانیہ ہے، جو مغربی جدیدیت سے کم از کم دو صدیاں پہلے لکھا گیا۔ یہ ایک طویل قصہ ہے، جس میں حیّ کو ایک جزیرے پر دکھایا گیا ہے تاکہ وہ غیر سماجی دنیا میں اپنی فطری عقل کو بروئے کار لا سکے۔ اس کی پرورش ہرنی کرتی ہے (کیا کپلنگ کی دی جنگل بک اسی سے ماخوذ ہے؟) وہ جانوروں کی بولی سیکھتا ہے، جس کی بنا پر جانور اسے اجنبی نہیں سمجھتے، مگر وہ رفتہ رفتہ ہر چیز پر غور وفکر کرتا ہے۔ ہرنی جب مر جاتی ہے تو اس کی لاش چیرتا پھاڑتا ہے تاکہ یہ سمجھ سکے کہ اس کی زندگی اور موت کا سبب ہے کیا؟ اس کے بدن میں وہ جو ہر کہاں موجود تھا جو اسے زندہ رکھے ہوئے تھا؟ وہ ہر شے پر غور وفکر کرتا ہے، یعنی وہ اپنے ماحول کی نقل نہیں کرتا، بنیادی سوالوں کے جواب... اور اس کے بنیادی سوال، اس کی حقیقی مادی زندگی اور اس کے مظاہر کی ماہیت سے لے کر، معرفِ الٰہی تک پھیلے ہوئے ہیں... وہ اکیلا، کسی کی مدد کے بغیر، کسی سند کی عدم موجودگی میں، کسی کی راہنمائی کے بغیر، کسی اور کے راستے پر چلے بغیر تلاش کرتا ہے، اور انھی جوابات تک پہنچتا ہے جو مقدس کتابوں میں ملتے ہیں۔

حیّ کی ملاقات، ابسال سے ہوتی ہے جو عزلت کی خواہش میں اس کے جزیرے پر اتفاقاً آتا ہے۔ ''حیّ ابن یقظان نے اس کا پیچھا کیا، اس لیے کہ اشیا کی ماہیت کا پتا لگانا اس کی جبلت میں تھا۔[۱۸]'' ''تب تو ابسال کو کوئی شک نہیں رہا کہ وہ تمام باتیں جو اللہ، اس کے فرشتوں، اس کی کتابوں، اس کے رسول قیامت کے دن، جنت اور آگ کے بارے میں اس کی شریعت میں وارد ہوئی تھیں، محض مثالیں تھیں اس کی جو حیّ بن یقظان نے مشاہدہ کیا۔[۱۹]'' اہم بات یہ ہے کہ حیّ بن یقظان نے سب کچھ جانا، اس بہ ظاہر محدود زبان کے ذریعے جو اس نے جانوروں سے سیکھی، اور ابسال کی زبان میں اپنے سارے علم کو تھوڑے عرصے میں منتقل کرنے میں کامیاب ہوا۔ ناول کا سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ حیّ کی فطری عقل، اکتسابی عقل کی مداخلت سے محفوظ رہی؛ وہ سماج و ریاست کے

اداروں کے نظریات کا مظروف نہیں بنا۔ وہ اپنی تنہائی میں، اپنی عقل کو اس کی آخری حدوں کے ساتھ بروئے کار لانے میں کامیاب ہوا۔ اہم بات یہ ہے کہ اس کی تنہائی نے، اسے نہ تو فطرت سے، نہ انسانی دنیا سے اور نہ ماورائی دنیا سے بیگانہ کیا۔ خاص بات یہ بھی ہے کہ اس کی تنہائی، باطن کی اس وحشت و تاریکی و بہیمیت سے محفوظ دکھائی گئی ہے، جسے جدید ادب نے بہ طور خاص موضوع بنایا ہے۔

حیّ اور جدید مغربی محقق میں فرق یہ ہے کہ حیّ کے یہاں دین و دنیا یا مقدس اور سیکولر دنیا کی ثنویت موجود نہیں۔ حیّ کے سوالات عام مادی اشیا سے معرفتِ الٰہی تک پھیلے ہوئے ہیں اور اسے ان میں کوئی تضاد نظر آتا ہے اور نہ ان میں وہ کوئی درجہ بندی قائم کرتا ہے۔ ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ حیّ ابن یقظان بڑی حد تک دین اسلام کی بنیادی سچائیوں کو انسانی فطرت سے ہم آہنگ ثابت کرنے کا مقصد رکھتا ہے اور فطری عقل اور مقدس سچائیوں میں تفریق کے تصورات کی نفی کرتا ہے۔ نیز حیّ کی دنیا میں ایک قسم کی ہم آہنگی ہے؛ ابسال سے اس کی ملاقات، ہم آہنگی کے اس تصور کو مزید پختہ کرتی ہے؛ وہ فطری دنیا میں اپنی عقل پر انحصار کرتے ہوئے مابعدالطبیعی سچائیوں سے متصادم نہیں، ان سے ہم آہنگی حاصل کر رہا تھا۔ وہ نباتاتی، حیوانی، انسانی دنیاؤں پر غور کرتا ہے تو اسے تنوع نظر آتا ہے، مگر سب ایک ہی ماورائی زنجیر میں بندھے دکھائی دیتے ہیں۔ وہ کل وجود کی وحدت کے تصور تک پہنچتا ہے۔ اسے خود انسانی ذات میں بھی وحدت دکھائی دیتی ہے۔ دوسری طرف مغربی جدیدیت میں آدمی کا سماج، دنیا، فطرت اور خدا سے تصادم ہے۔ یونانی المیوں سے لے کر مغربی ادب کا کینن بننے والے جملہ شاہکار... ہیملٹ، پیراڈائز لاسٹ، ڈیوائن کامیڈی، فاؤسٹ... سب میں تصادم دکھائی دیتا ہے۔ آدمی خود اپنی، سماج، فطرت کی مخالف قوتوں کے خلاف جنگ کرتا ہے۔ اس سے ایک طرف رزمیہ اور المیہ جنم لیتے ہیں، دوسری طرف ذات، دنیا اور کائنات کو سمجھنے اور تسخیر کرنے کا عمل ملتا ہے۔ ہمارا مؤقف یہ ہے کہ جہاں جدیدیت بہ طور ذہنی رویے کے ظاہر ہوئی ہے وہاں تصادم لازماً پیدا نہیں ہوا۔ بودھی فکر بھی تصادم کے بغیر ہے۔ لیکن تیرھویں صدی کے بعد کی مغربی جدیدیت کا ثنویت اور تصادم کے بغیر تصور نہیں کیا جا سکتا۔

حواشی

۱۔ یوسف جمال خواجہ، ''جدیدیت کیا ہے؟ ایک فلسفیانہ تجزیہ'' مشمولہ جدیدیت اور ادب (مرتبہ: آل احمد سرور) (علی گڑھ: شعبۂ اردو، مسلم یونیورسٹی، ۱۹۶۹ء)، ص: ۲۸۔

۲۔ جان نیدروین پائٹرس، "Multipolarity means Thinking Plural: Modernities"، مشمولہ *Varieties of Multiple Modernities: New Research Design* (مرتبہ: گریہارڈ پریر، مائیکل سوسان) (کونن

لیڈن، نیدرلینڈ: کلچکے برل، ۲۰۱۶ء)، ص: ۱۱۰۔

۳۔ ہیبر ماس، The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures (ترجمہ: فریڈرک لارنس) (کیمبرج: پولیٹی پریس، ۱۹۹۰ء)، ص: ۱۔

۴۔ آئزن اسٹیڈ، Comparative Civilizations and Multiple Modernities (جلد دوم) (لیڈن: برل، ۲۰۰۳ء)، ص: ۴۹۳۔

۵۔ ژنگ، Modern Man in Search of a Soul (مترجم: ڈبلیو ایس ڈیل اور کیری ایف بے نس) (نیویارک: روٹلیج، ۲۰۱۲ء (۱۹۳۳ء))، ص: ۲۰۱۔

۶۔ ایضاً، ص: ۲۰۲۔

۷۔ مارشل برمن، All that is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity (نیویارک: سائمن اینڈ شوسٹر، ۱۹۸۲ء)، ص: ۱۵۔

۸۔ یووال نوح ہراری، 21 Lessons for the 21st Century (یوکے: پینگوئن رینڈم بک ہاؤس، ۲۰۱۸ء)، ص: ۲۰۴-۲۰۵۔

۹۔ لیوی اسٹراس، The Savage Mind (یونیورسٹی آف شکاگو پریس، ۱۹۶۶ء)، ص: ۱۔

۱۰۔ جے ایف اسٹال، Sanskrit Philosophy of Language (یونیورسٹی کالج آف لندن)، ص: ۵۲۱۔

۱۱۔ نوم چومسکی، Language and Mind (کیمبرج یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۶ء)، ص: ۱۰-۱۱۔

۱۲۔ ولیم ایڈلگلاس، جے گارفیلڈ، Buddhist Philosophy: Essential Readings (نیویارک: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۹ء)، ص: ۱۰۷-۱۰۹۔

۱۳۔ بلجیت سنگھ مطیر، اردو کا مکمل باغی شاعر: کبیر (بہادر گڑھ: کایا پبلی کیشنز، ۱۹۸۴ء)، ص: ۳۳۔

۱۴۔ کیرن آرمسٹرانگ، Buddha (لندن: فینکس، ۲۰۰۰ء)، ص: ۶۔

۱۵۔ کبیر احمد جائسی، ایرانی تصوف (علی گڑھ: ادارہ علوم اسلامیہ، علی گڑھ یونیورسٹی، ۱۹۹۳ء)، ص: ۲۲۔

۱۶۔ ابن طفیل، جیتا جاگتا، حئی ابن یقظان (مترجم: ڈاکٹر سید محمد یوسف) (کراچی: ایجوکیشنل پریس، س ن)، ص: ۲۸۔

۱۷۔ یہ ٹکڑے ابوالعلا معری کی کتاب لزومیات کے انگریزی متن کا اردو ترجمہ ہیں۔ بدقسمتی سے اردو میں معری کی کتاب کا ترجمہ دستیاب نہیں۔ اردو میں معری پر محمد کاظم اور عبدالعزیز میمن نے اچھے مضامین لکھے ہیں۔ علامہ اقبال اور ن م راشد نے شاعری میں معری کو موضوع بنایا ہے مگر اتنے اہم شاعر پر کوئی کتاب اردو میں اب تک تصنیف نہیں کی گئی۔ ان کا انگریزی متن انٹرنیٹ پر دستیاب ہے۔

۱۸۔ ابن طفیل، جیتا جاگتا، حئی بن یقظان (مترجم: سید محمد یوسف) (محولا بالا، ایضاً)، ص: ۱۴۶۔

۱۹۔ ایضاً، ص: ۱۵۰۔

یورپی جدیدیت، نوآبادیات اور اردو جدیدیت

یورپی جدیدیت

یورپی جدیدیت (آرٹ کی تحریک) ایک ''واقعہ'' ہے۔ صرف اس مفہوم میں نہیں کہ اس کے ابتدائی نقوش انیسویں صدی کے اواخر میں یورپ کے چند ملکوں میں سامنے آئے، پہلی عالمی جنگ کے بعد جدیدیت پوری قوت سے، واضح خدوخال کے ساتھ سامنے آئی اور شروع میں اس کا مزاج براعظمی تھا مگر رفتہ رفتہ مقامی ہوا، بلکہ یہ اس معنی میں بھی ''واقعہ'' ہے کہ یہ جن اسباب کے تحت پیدا ہوئی، خود انھی کو پیچھے چھوڑ دیا۔ ''واقعے'' کا یہ مفہوم سلاوژ زائزک کا وضع کردہ ہے اور جدیدیت سمیت دیگر آواں گارد تحریکوں کو سمجھنے میں بھی مدد دے سکتا ہے۔ اکثر تحریکیں کسی معمولی سبب سے پیدا ہوئیں، مگر وہ اپنے اثرات یا ثمرات کے اعتبار سے قوی ہیکل ثابت ہوئیں۔ زائزک کے خیال میں واقعہ جب اپنے سبب سے بڑھ جاتا ہے تو سبب اور نتیجے میں ایک فاصلہ پیدا ہوتا ہے۔[1] یعنی یہ سمجھنے میں دقت ہوسکتی ہے کہ ایک سبب یا اسباب کا قابلِ فہم سلسلہ کیسے اتنے بڑے مجموعۂ علم یا ذخیرۂ کتب کو جنم دینے میں کامیاب ہوا۔ اس سب مجموعۂ علم میں سبب کو ایک بنیادی تنظیمی اصول کے طور پر کارفرما دیکھنا محال ہے۔ اس کی جھلک ہم عام انسانی زندگی میں بھی دیکھتے ہیں۔ قتل جیسے بھیانک جرم کا سبب ایک گالی ہوسکتی ہے اور اپنی پوری زندگی کو انسانیت کی خدمت کے لیے وقف کرنے کا سبب کسی عزیز ہستی کی کسمپرسی میں ہونے والی موت کا صدمہ ہوسکتا ہے۔ اس کی ایک توجیہہ یہ کی جاسکتی ہے کہ انسانوں کے پاس جذباتی و ذہنی توانائی کا وافر ذخیرہ ہے، دوسری یہ کہ کسی واقعے کا بنیادی سبب، پیچھے رہ جاتا ہے یا گم ہو جاتا ہے مگر نئے اسباب، جن میں اکثر داخلی اور مبہم ہوتے ہیں، وہ وجود میں آجاتے ہیں۔ بہ ہر کیف ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایک خاص محرک سے شروع ہونے والے مباحث اپنی ایک الگ دنیا وضع کر سکتے ہیں؛ ان کے موضوعات اور ان کو مرتب کرنے کے لیے کام میں آنے والی علمیات، سبب سے منقطع ہو جاتی ہے۔ یہ سب ہمیں یورپی جدیدیت میں بھی نظر آتا ہے۔

اسی سے ہمیں یہ سمجھنے میں بھی مدد ملتی ہے کہ جسے ہم یورپی جدیدیت کہتے ہیں، وہ رفتہ رفتہ پروان چڑھی ہے۔ آواں گارد کی تحریک اپنے پس منظر میں لیے، جدیدیت مختلف فنون میں ظاہر ہونے والے کئی رجحانات (جیسے اظہاریت، تاثریت، مکعبیت، ڈاڈائیت، سرریئلیت) کا مجموعہ ہے۔ اس بنا پر جدیدیت میں متنوع و کثیر عناصر خاصے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ ہر جگہ، ان کی شناخت جدیدیت کے ذیلی رجحانات کے طور پر کی گئی۔ جدیدیت یعنی ماڈرنزم کا لفظ ان سب میں مشترک ہے۔ یہ یورپ/ مغرب کے میٹروپولیٹن: لندن، پیرس، نیویارک اور بعد میں پراگ، برلن، ویانا، زیورخ، میڈرڈ، یہاں تک کہ لاطینی امریکی ملکوں میں جہاں ہسپانوی یا فرانسیسی زبانیں رائج ہیں، وہاں اسے جدیدیت ہی کا نام دیا گیا۔ اسی بنا پر کچھ لوگوں نے اسے ''بین الاقوامیت'' کا نام بھی دیا۔ نیز اس کے بنیادی تصورات کی تشکیل میں یورپ کے مختلف ملکوں کے ادیبوں اور دانشوروں کا حصہ ہے۔ تاہم جب جدیدیت کے تحت برطانیہ، فرانس، جرمنی، اٹلی، امریکا، میں ادب لکھا گیا تو اس میں فرق پیدا ہونا شروع ہوا۔ گویا نظری سطح پر اس میں بنیادی اشتراکات ہیں، تاہم تخلیقی سطحوں پر امتیازات پیدا ہوئے، جنھیں انیسویں صدی کے اواخر میں زیادہ اہمیت ملنا شروع ہوئی۔ یوں بھی جدیدیت کا مرکزی داعیہ کہ تخلیق کار کی انفرادی اور موضوعی دنیا سب سے اہم ہے، جدیدیت کو آفاقی سے زیادہ مقامی بناتا ہے۔

جدیدیت کا (اور یہاں ہم صرف ادب و آرٹ میں ظاہر ہونے والی جدیدیت سے سروکار رکھیں گے) سبب، یورپی تاریخ کا بحران تھا جس کے بارے میں تخلیق کاروں کا دعویٰ تھا کہ یہ بے نظیر تھا۔ ''یہ تاریخی احساس کہ ہم مکمل طور پر نئے، منفرد زمانے میں رہتے ہیں[۲]۔'' اس تاریخی احساس کی جڑیں، انقلابِ فرانس کے بعد کے زمانے میں تھیں۔ بھاپ انجن، روز افزوں صنعت کاری، جاگیرداری کا خاتمہ اور سرمایہ داریت کا مسلسل پھیلاؤ، شہری آبادی میں تیزی سے اضافہ، دوسرے ملکوں کی تسخیر اور ان کے وسائل پر قبضے سے اپنی معاشی حیثیت کو بلند کرنا، مذہب کے سماجی اثر کا زوال، انفرادی آزادی کے تصور کا فروغ، نیز نئے سماجی علوم کی روایت کا باقاعدہ آغاز، غرض بہت کچھ ایسا تھا جو یورپ کی تاریخ میں پہلی بار رونما ہو رہا تھا اور شدت اور برق رفتاری سے ہو رہا تھا۔ خارجی سطح پر نظر آنے والی بے نظیر ترقی، سماجی اور نفسی شکست و ریخت کا سبب سمجھی جانے لگی تھی۔ کم از کم یورپ کے ادیبوں نے ایسا ہی محسوس کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے لیے نئے اور منفرد زمانے کا احساس تباہ کن (catastrophic) تھا۔ یعنی ''نئے'' ہونے کا احساس اس قدر شدید تھا کہ تخلیق کاروں کو اپنے اعصاب، ادراک، ذہن، وقت اور روایت، ہر شے ٹوٹتی محسوس ہوتی تھی۔ تخلیق کار

خود کو گرداب میں محسوس کرتے تھے۔ صاف لفظوں میں وہ تاریخی تبدیلی کو مؤرخ کی نظر سے نہیں فنکار کی نظر سے دیکھ رہے تھے، نیز اس آگاہی کو بھی اپنے ردّعمل میں باقاعدہ شامل کر رہے تھے کہ فنکارانہ حسیت، جدا قسم کی حسیت ہے جس پر خود فنکار کی نجات منحصر ہے۔آگے چل کر فن کے سلسلے میں شدید نوعیت کی حساسیت، جدیدیت کا لازمہ بنی۔

یورپی جدیدیت کا ایک انوکھا تضاد یہ ہے کہ یورپ کا عمومی بیانیہ ترقی، روشن خیالی،تہذیب، جدیدیت کا تھا اور اپنی نوآبادیوں میں اسی کو درآمد کیا جا رہا تھا مگر یورپی تخلیق کار اسے دوسرے زاویے سے دیکھ رہے تھے۔ وہ انسانی حواس، عقل، جذبات و تخیل سب کو بحران کی حالت میں محسوس کر رہے تھے۔ مسلسل شکست و ریخت اور زندگی کے تاریک اور جہنمی رخ کا احساس انھیں ہو رہا تھا۔ خاص بات یہ تھی کہ وہ خاموش ہوئے، پیچھے ہٹے، نہ لاتعلق و بیگانہ ہوئے۔ انھوں نے اس سب کا سامنا کرنا سیکھا اور اسی کی مدد سے فن کی اپنی طاقت کو نئے انداز سے دریافت کرنا شروع کیا۔ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ یورپی جدیدیت نے زندگی کی تاریکی و تباہی کا سامنا کرنے کو باقاعدہ اپنے فلسفے میں شامل کیا۔اسی ضمن میں انھوں نے یہ تصور قائم کیا کہ ''معاصر تاریخ ہی ہماری معنویت کا سرچشمہ ہے۔[۳]'' اس سے باہر کچھ نہیں۔اپنے زمانے یا لمحۂ حال کو سب کچھ سمجھنے کے کئی مضمرات تھے جو جدیدیت کی فکر کا حصہ بنے۔ مثلاً عصرِ موجود اور اس کی حسیت کو اوّلین اہمیت دی گئی۔صرف اس مفہوم میں نہیں کہ عصرِ موجود سے رشتہ قائم کرتے ہوئے، ماضی و روایت کا انکار کیا گیا بلکہ اس معنی میں بھی کہ حال کے معنی، حال کے شخصی تجربے میں تصور کیے گئے۔اسی طرح خود کو تاریخ سے ماخوذ (derivative) سمجھنے سے انکار کیا گیا۔ (یہ الگ بات ہے کہ ماضی کی طرف جدیدیت گئی، مگر باندازِ دیگر۔اس پر آگے بات کی جائے گی)۔ژنگ نے کہا کہ ''جدید آدمی غیر تاریخی وجود ہے،اور ان سب سے مختلف ہے جو کسی بھی طرح روایت کی حدوں میں رہتے ہیں۔غیر تاریخی ہونے کا مطلب پرومیتھیس کے گناہ کا ارتکاب کرنا ہے، اور اس مفہوم میں جدید آدمی احساسِ گناہ میں مبتلا رہتا ہے۔[۴]'' حقیقت یہ ہے کہ جدید آدمی ہی نہیں جدید آرٹ بھی غیر تاریخی ہے اور جدید آرٹ بجائے خود پرومیتھیس کی مانند دیوتاؤں کو ناراض کرتا ہے۔ البتہ وہ احساسِ گناہ میں مبتلا نہیں ہوتا،لیکن جسے گناہ کہا جاتا ہے، وہ کرنے کی جرأت کرتا ہے۔

جدیدیت پسندوں نے خود کو لمحۂ حال کا سایہ یا نقل نہیں کہا۔ حال، عصر اور معاصر تاریخ سے، سورمائی نوعیت کا، غلبہ آفریں رشتہ قائم کیا گیا۔اسی سبب عصر کی بے کم و کاست عکاسی سے صریحاً انکار کیا، کیوں کہ عکاسی کے عمل میں فنکار، دوسروں کی وضع کی ہوئی حقیقتوں کا منفعل صارف بن کر رہ

جاتا ہے۔ اسی لیے لمحۂ حال سے گہرے اور بڑی حد تک حتمی تعلق کے باوجود، جدیدیت پسند فنکاروں نے حقیقت نگاری کے اسلوب کو اختیار نہیں کیا۔ وہ فن کو Non-representational خیال کرتے تھے۔ نطشے نے اسی ضمن میں لکھا کہ ''کوئی فنکار حقیقت کو برداشت نہیں کر سکتا[۵]''۔ نطشے کا اشارہ فہمِ عامہ کے ذریعے محسوس کی گئی حقیقت اور اسے پیش کرنے کے پرانے طریقوں کی طرف ہے۔

جدیدیت کے لیے حقیقت وہ ہے جو فنکار کے حسی تجربے میں واقعی آتی ہے۔ مثلاً پہلے مصوری میں تناظر اہم تھا۔ جس زاویے سے منظر کو دیکھا جاتا تھا اور اس منظر کے حصے جس ترتیب میں دکھائی دیتے تھے، اسی طرح انھیں مصور کیا جاتا تھا۔ عام طور پر پہلے خاکہ بنایا جاتا اور پھر اس میں رنگ بھرے جاتے۔ شاعری کے موضوعات پہلے سے طے تھے، انھی کو بہ اندازِ دیگر پیش کیا جاتا تھا۔ یوں فن کار کی جدوجہد کا حاصل یہ تھا کہ وہ پہلے سے چلی آ رہی روایت کو نقطۂ کمال تک پہنچائے اور اپنے شخصی جذبات کو الگ رکھے۔ جدیدیت نے فنکار کی اس جدوجہد کو بے معنی کہا کیوں کہ یہ جدوجہد فنکار کی اس دنیا کے گرد گھومتی تھی جسے فنکار نے اکتساب کیا تھا؛ وہ اس میں خود کو منفی ہوتا محسوس کرتا تھا۔ جدیدیت نے یہ کلیہ بنایا کہ کوئی شے جس انداز میں آدمی کے تجربے میں آتی ہے، اسی انداز میں اسے پیش کیا جانا چاہیے۔ ناظر اپنے احساس وخیال کے ساتھ منظر میں شامل ہوتا ہے، یہ سب تصویر میں آنا چاہیے۔ باہر کیا ہے یا پہلے کیا تھا... یعنی تناظر... اہم نہیں، اہم یہ ہے کہ اب کیا ہے اور وہ کیسے محسوس کیا جا رہا ہے۔ فنکار خود کو لکھے، اپنے تجربے کے ساتھ پوری سچائی اور دیانت داری ظاہر کرتے ہوئے لکھے۔ جدید یورپی فلسفے میں جسم و ذہن یا فکر و حس کی ثنویت، دیکارت سے چلی آتی ہے (میں سوچتا ہوں، میں ہوں: اس میں آدمی اپنا اثبات فکرِ موضوعی سے کرتا ہے) اور کانٹ کے یہاں یہ ثنویت نقطۂ عروج پر پہنچتی ہے۔ اب فکر و حس کی ترتیب الٹ گئی۔ مرلیو پونٹی کے نزدیک، پہلی دفعہ ہم اس خیال سے دوچار ہوتے ہیں کہ آدمی جسم و ذہن سے عبارت نہیں بلکہ ایک ایسا ذہن ہے جو جسم رکھتا ہے اور ایک ایسی ہستی ہے جو اشیا کی حقیقت تک اس لیے پہنچتی ہے کہ اس کا جسم ان اشیا سے راست رابطہ رکھتا ہے[۶]۔ گویا پہلے فکر اور روایت استناد کا درجہ رکھتی تھی، اب فنکار کی حس اور اس کا تجربہ۔

حقیقت کے سلسلے میں عدم برداشت، جدید فنکار کو نئی حقیقت خود خلق کرنے کی تحریک دیتی تھی۔ اہم بات یہ تھی کہ وہ حقیقت خلق کرنے کے لیے، وسائل اور تکنیک سے واقف بھی ہوتا تھا۔ (یہ اتفاق نہیں کہ اکثر جدید لکھنے والے، نقاد بھی تھے)۔ چناں چہ جدیدیت پسند ان لکھنے والوں سے الگ ہو جاتے تھے جو لکھتے تو جدید عہد کے بارے میں تھے مگر فنکارانہ خود آگہی نہیں رکھتے تھے۔

اسٹیفن اسپنڈر نے انھیں معاصر کا نام دیا۔ اس کے خیال میں:

معاصر شاعر جو کچھ لکھتا ہے، وہ عقلیت پسندانہ، سماجی، سیاسی اور ذمے دارانہ ہوتا ہے۔ جدیدیوں کی تحریر، ایسے مشاہدہ کرنے والوں کا آرٹ ہے جو اپنی حسیت پر اثر انداز ہونے والے حالات کا شعور رکھتے ہیں۔ ان کی تنقیدی آگاہی، رمزیہ خود تنقیدی ہے... نیز معاصر، جدید دنیا سے تعلق رکھتا ہے، اور اسی کو اپنی شاعری میں پیش کرتا ہے، اور ان تاریخی قوتوں، سائنس اور ترقی کی اقدار کو تسلیم کرتا ہے، جو جدید دنیا میں کارفرما ہیں... [دوسری طرف] جدید شاعر زندگی کو کل کی صورت یعنی جدید حالات کی روشنی میں دیکھنے کا میلان رکھتا ہے تا کہ کل کی صورت ہی اس کی مذمت کر سکے۔[۷]

جدیدیت جس نئی حقیقت کو خلق کرنے کا دعویٰ کرتی ہے، وہ اپنی اصل میں ''فنکارانہ'' ہے۔ یعنی اس کی ہیئت، اس کا موضوع، اس کا اسلوب، اس کی تکنیک سب کا منبع خود فن، فنکار اور اپنے عہد سے اس کا تعلق ہے۔ اس کی کوئی نظیر پہلے موجود نہیں۔ اسے خالص فنکارانہ وسائل یعنی زبان، اسلوب، تکنیک کی مدد سے وضع کیا گیا ہے۔ جدیدیت نے واضح کیا کہ فن غیر نمائندگی پذیر ہوکر زندگی کے زیادہ قریب ہوسکتا ہے اور زندگی کو زیادہ گہرائی سے سمجھنے کا ذریعہ بن سکتا ہے۔ لسانی طور پر اختراع کی گئی حقیقت، ہمیں حقیقی زندگی پر گہرے تفکر کا موقع دیتی ہے، اس لیے کہ آدمی کسی بھی وسیلے سے کوئی بھی دنیا اختراع کر لے، خود سے دور نہیں جا سکتا۔ تاہم واضح رہے کہ جدیدیت زندگی کو کسی جامد حقیقت کے مماثل سمجھتی ہے اور نہ ہی اس کا مقصود زندگی سے متعلق اخلاقی فیصلے کرنا ہیں۔ جدیدیت کے نئے اسلوب کی تلاش بھی اسی ضمن میں ہے۔ تاہم واضح رہے کہ کسی ایک، خاص اسلوب سے زیادہ، انتہائی انفرادی اسلوب کی مسلسل تلاش، جدیدیت کا مقصود ہے۔[۸] یہاں تک کہ ایک متن میں برتا جانے والا اسلوب، اسی مصنف کے اگلے متن کے لیے کلیشے بن جاتا ہے۔ مصنف دوسروں سے زیادہ خود کو دُہرانے سے بچنے کی سعی کرتا ہے؛ مصنف کا اپنے سوا کوئی حریف نہیں ہوتا۔ اسے تازگی کی لامتناہی جستجو، مجنونانہ انداز میں کرنا پڑتی ہے؛ وہ اپنے موضوع، اسلوب، تکنیک کسی شے کو مستحکم نہیں ہونے دیتا۔ وہ اپنی خلق کی ہوئی دنیا کے ضابطوں کو توڑتا ہے تا کہ نئی، مزید دنیائیں نئے ضابطوں کے تحت خلق کی جا سکیں۔ اسی لیے جدیدیت نے مصنف کا تصور آواں گارد کے طور پر کیا۔ مسلسل آگے چل کر نئی، انوکھی، اجنبی زمینوں کی تلاش کرنے والا، تجربہ پسند فنکار!

یورپی جدیدیت کے مرکزی تصورات کو سمجھنے کے لیے تین متون کو پیشِ نظر رکھا جا سکتا ہے۔ جرمن فلسفی نطشے کی کتاب المیے کی پیدائش، ڈاڈائیت کے منشور اور سرریئلیت کا منشور۔

فریڈرخ نطشے (۱۸۴۴ء-۱۹۰۰ء) جدید یورپی تہذیب کے بحران کے حل کی تلاش میں پانچویں صدی قبل مسیح کے یونان کا رخ کرتے ہیں۔ کچھ دیر کے لیے یہ اچنبھا ضرور ہوتا ہے کہ

عدمیت کا بانی، اپنے زمانے کے بحران کا حل خود اختراع کرنے کے بجائے ماضیٔ قدیم میں کیوں ڈھونڈتا ہے، اور یہیں ہم اس سوال کا جواب بھی تلاش کر سکتے ہیں کہ جدیدیت ماضی کی مکمل نفی کا دعویٰ کرنے کے باوجود، عملاً ماضی سے کوئی نہ کوئی رشتہ قائم کرتی ہے۔ تاہم جب المیے کی پیدائش میں ان کے دلائل دیکھتے ہیں تو یونان کی طرف مراجعت کی وجہ سمجھ میں آ جاتی ہے۔ اوّل یہ کہ وہ جدید یورپی تہذیب کے بحران کا نقطۂ آغاز ایتھنز میں دیکھتے ہیں اور حل بھی وہیں تلاش کرتے ہیں۔ ان کی نظر میں سائنسی تعقل کے ذریعے انسانی وجود کی نجات کا تصور سقراط نے دیا جسے ''عیسائی یورپ'' نے باقی رکھا اور جدید سائنسی عہد میں جو اپنے عروج کو پہنچا اور بحران کی صورت اختیار کر گیا۔ وہ اس بحران کا حل یونانی المیے میں دیکھتے ہیں، جسے ایک نئے انداز میں ان کے ہم عصر موسیقار رچرڈ ویگنر (۱۸۱۳ء-۱۸۸۳ء) نے پیش کیا ہے (یہ الگ بات ہے کہ ویگنر کو بعد میں نطشے نے تنقید کا نشانہ بنایا)۔ دوم یہ کہ نطشے تہذیب کے بحران کا حل صرف اور صرف آرٹ میں دیکھتے ہیں۔ ان کے خیال میں یونانی المیے میں، فطرت کی ان بنیادی قوتوں کا اتصال ہوتا ہے جو خود انسانی صورتِ حال کے متضاد و متحارب پہلوؤں کی نمائندگی کرتی ہیں۔ یورپی جدیدیت کو انتہائی شاعرانہ، فنکارانہ، جمالیاتی بھی کہا گیا ہے، یہ باور کرانے کے لیے کہ فن کی مسلسل تخلیق ہی انسان کو ان سب دہشت ناک سچائیوں کا سامنا کرنے کے قابل بنا سکتی ہے، فطرت نے جن کے سپرد انسان کو کیا ہے۔

نطشے کی یونانی المیے کی اصل تک پہنچنے کی کوشش کا محرک اس کی مایوسی تھی۔ وہ اپنے ہم وطن اور پیش رو شوپنہاور (۱۷۸۸ء-۱۸۶۰ء) کی مانند انسان کی بنیادی حقیقت کے علم کے سبب مایوس تھا۔ یورپ کی نشاۃ ثانیہ، انسانی علوم کا صرف احیا ہی نہیں تھی بلکہ انسانی عقلی وتجربی علوم کی مدد سے دنیا، فطرت اور کائنات کو جاننے کی باضابطہ اور ادارہ جاتی کوششوں کا آغاز بھی تھا۔ اسی میں یورپی تہذیب ایک بڑے تناقض سے بھی دوچار ہوئی تھی۔ یہی عقلی علوم، تہذیبی اور نفسی بحران کو بھی جنم دے رہے تھے۔ انیسویں صدی یورپی تہذیب میں فیصلہ کن تھی۔ اس کا تہذیبی بحران، جسے بڑی حد تک انسانی حقیقت کا بحران سمجھا گیا، اسے واپس مذہبی تصورِ کائنات کی طرف لے جا سکتا تھا۔ وہ انسانی حقیقت کو دہشت انگیز، تاریک اور ناقابلِ برداشت سمجھنے لگے تھے اور اسے گوارا بنانے یا اس سے نجات کے لیے مذہب کی طرف پلٹ سکتے تھے۔ سوائے انیسویں صدی کے ڈینش وجودی مفکر کرکیگارڈ کے کوئی دوسرا قابلِ ذکر مفکر مذہب کی طرف نہیں گیا۔ سب نے آرٹ کو انسان کا ملجا و ماویٰ سمجھا۔

شوپنہاور نے یہ نظریہ پیش کیا کہ نظر آنے والی دنیا اور حقیقی دنیا میں فرق ہے۔ وہ ویدانت کے مایا کے تصور سے متاثر تھا۔ جو نظر آتا ہے، وہ مایا اور فریب ہے؛ حقیقی دنیا اندھے ارادے سے عبارت ہے۔ ہم سب اس ارادے کے تابع ہیں، جوں ہی ہم ارادہ کرتے ہیں بالآخر ہم مصیبت اٹھاتے ہیں۔ نہ ہم ارادے سے باز آ سکتے ہیں نہ مصیبت اور دکھ سے بچنے کا کوئی راستہ ہے[9]۔ اب سوال یہ ہے کہ آدمی کیا کرے؟ خودکشی کرے یا ناگزیر یاسیت کا سامنا کرے؟ دونوں صورتوں میں اسے کوئی نہ کوئی قدم اٹھانا ہے؛ کسی نہ کسی سے مدد لینی ہے۔ شوپنہاور اس بات پر زور دیتا ہے کہ انسان کی مستقل نجات ممکن نہیں، البتہ آرٹ وقتی پناہ دے سکتا ہے۔ وہ آرٹ کو زندگی کی نقل یا ترجمانی خیال نہیں کرتا۔ حقیقت یہ ہے کہ جدیدیت میں آرٹ و ادب کو زندگی کی ترجمانی کی بجائے خواب کی مانند سمجھنے کا رویہ پروان چڑھا۔ شوپنہاور اسی لیے فنون میں موسیقی کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے کیوں کہ خالص موسیقی نہ تو کسی شے کی نقل ہے نہ کسی مخصوص معنی کو پیش کرتی ہے؛ وہ مکمل طور پر غیر نمائندگی پذیر ہوتی ہے اور اسی بنا پر وہ زندگی کی اندھی سچائیوں کے قلب تک ہمیں پہنچاتی ہے۔ نطشے، شوپنہاور کی یاسیت کے ساتھ ساتھ، اس سے وقتی پناہ کے لیے آرٹ کی طرف رجوع کرنے کے تصور میں بھی شریک ہے۔ نطشے تسلیم کرتا ہے کہ کوئی شخص (جو انسانی حقیقت کا علم رکھتا ہے) المیاتی احساس کے بغیر نہیں جی سکتا، تاہم اس سے وقتی پناہ اگر کہیں مل سکتی ہے تو وہ ہے آرٹ اور بالخصوص المیہ آرٹ۔ اس سے یہ سمجھنا مشکل نہیں کہ نطشے کا آرٹ کا نظریہ زیادہ جامع ہے اور اسے جدیدیت کے ادبی فلسفے میں مرکزی حیثیت ملی۔

یورپی جدیدیت کے بیشتر تصورات، ثنویت کی مدد سے اپنا اظہار کرتے ہیں۔ نطشے کے یہاں بھی کئی ثنوی جوڑے ملتے ہیں۔ فرد اور گروہ، خواب کی دنیا اور بیداری کا شعور، آرٹ اور سائنسی تعقل، رقص و موسیقی اور منطقی و منظم فکر، دایونیسس اور اپالو۔ نطشے کے بنیادی مؤقف کو سمجھنے کے لیے خواب و بیداری اور دایونیسس اور اپالو کے ثنوی جوڑے بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ دونوں جوڑے، اس تصادم کی نمائندگی کرتے ہیں، جس کی رزم گاہ آدمی کا وجود ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، یورپی جدیدیت آرٹ سے متعلق اپنے تصورات، خواب کے ذریعے واضح کرتی ہے۔ اس کا باقاعدہ آغاز نطشے کے یہاں ملتا ہے، جسے ڈاڈائیت اور سرریئلیت نے آگے بڑھایا۔ خواب کے ذریعے آرٹ کو واضح کرنا، انیسویں صدی کے یورپ کے عقلیت پسندی پر کلی انحصار کا ردّعمل تھا اور اسی ردّعمل میں آرٹ کا ایک نیا نظریہ وضع ہوا۔ آرٹ اور خواب کا تعلق نئی بات نہیں تھی، لیکن اسے باقاعدہ نظریے کے طور پر پیش کرنے کی کوشش نئی کہی جا سکتی ہے۔ نطشے کہتا ہے

کہ یہ خواب ہی تھے، جن کے ذریعے پہلے پہل خداؤں کی عظیم الشان شبیہوں نے انسانی روح کے روبرو ظہور کیا؛ انسان خود سے برتر ہستیوں کا تصور کرنے کے قابل ہوا۔ نطشے کا یہ بھی کہنا ہے کہ ایک فنکار کے لیے خواب کی وہی اہمیت ہے جو فلسفی کے لیے دنیا کی حقیقت کی ہوتی ہے۔ فنکار، خواب کے ذریعے، دنیا کی تعبیر کرتا ہے۔ خواب میں صرف فوق بشر شبیہیں ہی نظر میں نہیں آتیں، بلکہ گھمبیر، مایوس کن، اداس، تاریک چیزیں بھی دکھائی دیتی ہیں۔ بہ قول نطشے خواب میں زندگی کا مکمل ''طربیہ خداوندی'' دکھائی دیتا ہے۔[10] خواب آدمی کی جنت بھی ہیں اور جہنم بھی۔ خواب میں خود آدمی اپنی تمثال سازی کی غیر معمولی صلاحیت سے آگاہ ہوتا ہے (اس لیے ہر شخص فنکار ہے)۔ خواب اور بیداری میں دو انتہاؤں کا فرق ہے۔ بیداری انسان کو اس کے اپنے وجود کی جزوی سچائی سے آگاہ کرتی ہے، جب کہ خواب میں اس کی ہستی کی ان گہرائیوں اور اعلیٰ ترین سچائیوں کا انکشاف ہوتا ہے جو بیداری کی حالت میں اوجھل رہتی ہیں۔ نطشے کے نزدیک یونانیوں کا اپالو دیوتا، خواب کے تجربات کی نمائندگی کرتا ہے۔ اپالو کا لفظی مطلب ''درخشاں رہنے والا'' اور غیب گوئی کی صلاحیت رکھنے والا ہے۔ اپالو کو یہ صلاحیت خواب کے سبب ملی ہے۔ (تعبیر الرویا میں ایک حدیثِ نبوی ﷺ درج ہے کہ سچا خواب نبوت کا چھیالیسواں حصہ ہے۔[11]) یہ صلاحیت اسے انفرادیت دیتی ہے۔ اپالو انفرادیت کے اصول (principium individuationis) کی پرشکوہ علامت ہے۔[12]

نطشے، خواب اور آرٹ میں سب سے اہم مشترک نکتہ یہ پیش کرتا ہے کہ دونوں ''نقش''، یعنی (semblance) ہیں۔ وہ حقیقی نہیں ہیں مگر ان کا ہونا التباس بھی نہیں ہے، نہ ان کے دیکھنے سے ملنے والا اثر التباس ہے۔ وہ شبیہیں ہیں جنھیں وضع کیا گیا ہے تاکہ فطرت کی قدیمی و اصلی حقیقت سے ہمکنار ہوا جا سکے۔ بیداری کی حالت میں، جسے غیر فنکارانہ حالت کہنا زیادہ مناسب ہے، آدمی جس حقیقت سے دوچار رہتا ہے، وہ زمان و مکان کی پابند اور تجربی ہے، لیکن خواب میں آدمی اس محدود حقیقت سے نجات پالیتا ہے۔ جس طرح شوپنہاور کے یہاں ''ارادہ'' دنیا کی اصل حقیقت ہے، اسی طرح نطشے بھی قدیمی حقیقت (primal reality) کا تصور پیش کرتا ہے، جس تک آرٹ کا نقش پہنچاتا ہے۔ واضح رہے کہ نطشے کے خواب سے متعلق تصورات، فرائیڈ سے پہلے کے ہیں، اس لیے اس کے یہاں کسی شخصی یا اجتماعی لاشعور کا تصور نہیں ہے۔

نطشے کی رو سے اپالو بھی ''نقش'' ہے اور دایونیسس بھی ''نقش''۔ یہ دونوں انسان کی دو بنیادی داخلی تحریکات اور دو بنیادی اصولوں کے نمائندہ ہیں: انفرادیت اور اسے روند ڈالنے کے اصول۔ نطشے کی رائے میں یہ دونوں ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو موجود ہیں مگر مستقل طور پر کھلے تصادم کی

حالت میں ہیں (دیکھیے، تصادم، یورپی جدیدیت کا کیسے حصہ بنتا ہے)۔ دوسرے لفظوں میں آدمی کی حقیقت دُہری یعنی (Janus-faced) ہے۔ اسی دُہری حقیقت کی نمائندگی یونانی المیہ کرتا ہے۔

اپالوجس بنیادی اصول کی نمائندگی کرتا ہے، وہ ایک طرف امتیاز، خصوصیت، انفرادیت سے اور دوسری طرف حدیں قائم کرنے، اعتدال اور ضبط سے کام لینے سے عبارت ہے۔ جب کہ دایونیسس حدوں کو توڑنے، کناروں سے چھلکنے، انفرادیت کی تحلیل کرنے کی علامت ہے۔[۱۳]

یونانی المیے میں کورس اور اس کی موسیقی ورقص دایونیسس کی نمائندگی کرتا ہے، جب کہ منضبط تقریریں اور مکالمے اپالو کی نمائندگی کرتے ہیں۔ کردار کا مکالمہ وگفتگو، اس کی خود پر ضبط کی علامت ہے؛ اسی کے ذریعے وہ اپنی شخصیت کی انفرادیت اور امتیاز کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کی زبان، جو باہر کی نمائندگی کرتی ہے، وہ اس کی انفرادیت کا سب سے بڑا مظہر ہے۔ گویا وہ اپنی فردیت کی تکمیل کا سفر لفظ کی مدد سے کرتا ہے۔ دوسری طرف کورس، جو گروہی رقص وموسیقی ہے، اس میں شریک ہر شخص کی انفرادیت اسی وقت تحلیل ہوجاتی ہے، جب وہ خود کو ایک مشترکہ آہنگ کے سپرد کردیتا ہے۔ کورس، گروہ کی رنج وخوشی کا بہ یک وقت ''جشن'' ہے، جس میں ہر وہ حد توڑی جاتی ہے، جو دنیا عائد کرتی ہے اور جس کی پابندی کردار اپنی تقریر یا مکالمے میں کرتا ہے۔

لہٰذا المیہ دو یکسر متضاد قوتوں، تحریکوں اور اصولوں کا امتزاج ہے۔ ارسطو نے تو کہا تھا کہ المیہ رحم اور ترس کے جذبات کا تزکیہ کرتا ہے۔ لیکن نطشے ایک دوسری بات کہتا ہے۔ اس کے خیال میں المیے میں اپالو اور دایونیسس کا اتصال، اس یاسیت کو امید میں نہیں بدلتا جسے شوپنہاور اور خود نطشے انسانی وجود کی ناگزیر حقیقت کہتے ہیں بلکہ المیہ اس ناگزیر حقیقت کا اثبات کرتا ہے۔ یعنی وہ انسان کو اس کی ازلی سچائی کے روبرو لاتا ہے، تاکہ وہ اس سے گریز کے بجائے، اس کو گوارا کر سکے۔ انسان کو اخلاقی جرأت اور نفسی استقامت دے سکے۔ اس اعتبار سے جدید ادب، سنگدلی کی حد تک حقیقت پسند ہے۔ وہ انسان کے سامنے کوئی خوش کن تصویر نہیں لاتا۔ آدمی کو فطرت اور تقدیر نے اسے جس تاریکی، اداسی، مایوسی میں مبتلا کیا ہے، اس کا سامنا کرنا سکھاتا ہے۔ یہیں سے جدید ادب میں انسانی وجود اور دنیا کے تضادات کو ڈسٹوپیائی انداز میں پیش کرنے کا سلسلہ شروع ہوا۔ ''جس جدلیاتی اسکیم کو نطشے نے اس کتاب میں پیش کیا، وہ بیسویں صدی کے سب اہم ناولوں کا جمالیاتی پروٹوٹائپ بنا۔''[۱۴]

نطشے کی جدلیاتی اسکیم پر غور کرنے سے مزید اہم نکات سامنے آتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ جسے ہم انسانی حقیقت کہتے ہیں، وہ تناقض (paradox) سے عبارت ہے۔ اس میں کئی غیر عقلی، انتشار افزا،

تاریک، اندھے، طوفانی، تباہ کن عناصر و میلانات ہیں جو انسان کی عقلی، منضبط، اخلاقی حسیت کو چیلنج کرتے رہتے ہیں۔ بہ قول غالب ؏

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی

بہ قول فرانز کونا، نطشے نے واضح کیا کہ جدید دنیا جس پر علم اور سائنس کا غلبہ ہے، اپنی تہہ میں وحشی، قدیمی اور بے رحم قوتیں چھپائے ہوئے ہے۔ کسی مناسب وقت پر آدمی خود اپنی تہذیب کو فتح کر لے گا اور وحشی قوتیں بے مہار ہو جائیں گی۔ پرومیتھیس کی مانند کوئی یک رخے ذہن کا حامل آدمی اٹھے گا مطلق مثالیت اور مطلق بربریت کا فرق مٹا دے گا۔ ایسے میں اگر کوئی امید باندھی جا سکتی ہے تو صرف جدید آرٹ سے۔[15] جوزف کونراڈ کا قلب ظلمات، کافکا کے کایاکلپ، بھوکا فنکار، تعزیری آبادی، ٹامس مان کا جادوئی پہاڑ اور ای ایم فاسٹر کے سفرِ ہند میں نطشے کی جدلیاتی اسکیم دکھائی دیتی ہے۔

پہلی عالمی جنگ (۱۹۱۴ء۔۱۹۱۸ء) نے نطشے کی پیش گوئی درست ثابت کی۔ آسٹریا کے شہزادے کے قتل سے شروع ہونے والی یہ جنگ کسی آسمانی عفریت کی نازل کردہ نہیں تھی؛ اس کے اسباب خود یورپ نے اپنی جدید، صنعتی، سرمایہ دارانہ، قومی نسل پرستانہ تہذیب کی تشکیل کے دوران میں پیدا کیے تھے۔ اس سے پہلے جنگیں محدود سیاسی اور معاشی مقاصد کے کے لیے لڑی جاتی تھی۔ ایرک ہوبسبام کے بہ قول اس جنگ کے مقاصد لامحدود تھے۔ اسٹینڈرڈ آئل، ڈیوچے بینک، ڈی بیرز ڈائمنڈ کمپنی کی حدود کائنات کے آخری سرے تک پھیل رہی تھی، یہاں تک کہ ان کا مزید پھیلنا ممکن نہیں رہا تھا۔ جرمنی اور برطانیہ، اس جنگ کے دو بڑے کھلاڑی تھے اور دونوں کے لیے آسمان آخری حد تھا؛ جرمنی عالمی سیاسی اور بحری طاقت چاہتا تھا جس کی راہ میں برطانیہ رکاوٹ تھا۔ فرانس بھی عالمی طاقت بننے کا خواب دیکھتا تھا۔[16]

یورپ کے قوم پرست، سرمایہ دار حکمرانوں نے اپنی طاقت میں اضافے کے لیے آسمان کو آخری حد سمجھا تھا اور یورپ کے عوام نے موت، بربادی اور دہشت کی آخری حدوں کو دیکھا اور بھگتا۔ نطشے، مارکس اور کچھ دوسرے مغربی دانشور جدید، مہذب، سائنس وصنعت میں مسلسل ترقی کرتے یورپ کے تاریک اور بھیانک رخ کی نشان دہی کر رہے تھے۔ جنگ، جدید سرمایہ دارانہ تہذیب کی راست پیداوار تھی۔ جس جدید تہذیب پر یورپ فخر کرتا تھا، اس کے ضمن میں، بہ قول فرائیڈ، جنگ نے واضح کیا کہ دنیا بھر میں تہذیب و جدیدیت و ترقی کی نمائندگی کا دعویٰ کرنے والے یورپ سے متعلق ''خواب تھا جو کچھ کہ دیکھا جو سنا افسانہ تھا۔'' یعنی اس جنگ نے جدید تہذیب

سے متعلق ازالۂ التباس (disillusionment) کر دیا۔[17] فرائیڈ کی مایوسی کا ایک سبب، سفید یورپی نسل کی ذہنی، فکری، جمالیاتی اور سائنسی وفنّی ترقی میں یقین بھی تھا۔ اس کا خیال تھا کہ وحشی اور کم مہذب اقوام میں جنگیں جدید عہد میں بھی ممکن ہیں مگر:

سفید نسل کی عظیم حکمران قومیں جو بنی نوع انسان کی قیادت کر رہی ہیں، جن کے مفادات دنیا بھر میں پھیلے ہیں، اور جنھوں نے فطرت کو قابو پا کر ٹیکنالوجی میں ترقی کی ہے، نیز فنکارانہ اور سائنسی ثقافت کے معیارات تخلیق کیے ہیں، وہ اپنے اختلافات کو کسی دوسری طرح سے طے کریں گی۔[18]

اس جنگ کے شروع ہوتے ہی یورپ ہی کے کچھ جلاوطن ادیب سوئٹزرلینڈ کے شہر زیورخ میں جمع ہوئے۔ جرمن شاعر ہیوگو بَل (۱۸۸۶ء-۱۹۲۷ء) اور اس کی بیوی ایمی ہیننگز (۱۸۸۵ء-۱۹۴۸ء)، جو شاعرہ اور رقاصہ تھی، نے ۱۹۱۶ء کی بہار میں زیورخ میں کوبارٹ والٹیر کے نام سے ایک کیفے کھولا جو مصوروں، شاعروں اور دانش وروں کی آماج گاہ بن گیا۔ ان سب فنکاروں میں مشترک، ایک طرف جنگ، قوم پرستی اور بورژوازی طبقے سے شدید نفرت تھی اور دوسری طرف فن کی صورت میں اس نفرت کا اظہار۔ وہ جانتے تھے، ان کی نفرت جنگ کو ختم نہیں کر سکتی اور نہ ہی جنگ کے خلاف راست لکھ کر وہ کروڑوں لوگوں کو موت کے منھ سے بچا سکتے ہیں، لیکن وہ فن کی اپنی ماہیت سے آگاہ تھے، اس کے سلسلے میں حد سے زیادہ حساس تھے اور جسے بالآخر جنگی جنون کے خلاف مزاحمت بننا تھا۔ جنگ نے مثالی، رجائی تصورات اور امیدوں کا خاتمہ کیا تھا۔ یہ لوگ انسان، سماج، نظریات، علم، آرٹ سمیت کسی کے سلسلے میں مثالی، یوٹوپیائی خیالات نہیں رکھتے تھے۔ انھیں نطشے کی مانند عقل، ضبط، اعتدال سے زیادہ انسان کے غیر عقلی، وحشیانہ، تاریک عناصر کے حقیقی ہونے کا ادراک تھا۔ وہ جنگ کی صورت میں بربادی و وحشت کا کھلی آنکھوں سے مشاہدہ کر رہے تھے۔ انھوں نے تازہ ترین اور تجریدی آرٹ کی مدد سے، خود آرٹ کو بچانے کے لیے اپنی ساری توانائیاں جھونک دیں۔ لہٰذا انھوں نے ایک کیفے سے ایک ایسی تحریک کا آغاز کیا جس کے ذریعے جدیدیت خود اپنی حدوں سے آگاہ ہوئی: ڈاڈائیت (Dadaism)۔ ۱۴ر جولائی ۱۹۱۶ء کو ہیوگو بَل نے ڈاڈائیت کا پہلا، مختصر منشور لکھا۔ اور گویا اس کا آغاز کیا۔ حالاں کہ یہ تحریک اپنی ابتدا سے، منشور جیسی منضبط، حدیں قائم کرنے والی، پابندیاں عائد کرنے والی راہنما تحریر کی مخالف تھی۔ لیکن اسے یہی حقیقت باور کرانے کے لیے منشور کی بار بار ضرورت پڑتی تھی۔ کوئی سات منشور لکھے گئے۔ ٹرسٹن زارا (۱۸۹۶ء-۱۹۶۳ء) نے ۱۹۱۸ء کے منشور میں لکھا کہ، ''میں اصولی طور پر منشور کا مخالف ہوں۔ اصولوں کا بھی مخالف ہوں مگر یہ ظاہر کرنے کے لیے لکھ رہا ہوں کہ لوگ مل کر، ایک ہی وقت

میں متضاد اعمال انجام دے سکتے ہیں، تازگی کے احساس کے لیے۔[19]" وہ ہر اصول کو بورژوازی طبقے کی ان پابندیوں کی مانند خیال کرتے تھے جو وہ اپنے معاشی مقاصد کے لیے عائد کرتے ہیں۔

جرمن رچرڈ ہیولنسبیک (۱۸۹۲ء۔۱۹۷۴ء) نے لکھا ہے کہ کوبارٹ والٹیر کے فنکاروں کی فرانسیسی لفظ ڈاڈا تک رسائی اتفاقاً ہوئی تھی مگر وہ سب کو بہت موزوں لگا۔ اس کا مطلب لکڑی کا گھوڑا ہے، بچوں کے کھیلنے کی چیز، اندر سے کھوکھلا، بغیر پاؤں کے۔ اگرچہ دوسروں نے جرمن، رومانوی، روسی زبانوں میں بھی اس کے مطالب تلاش کیے ہیں مگر انھیں اس لفظ کے معنی سے مطلب نہیں تھا۔ ٹرسٹن زارا نے لکھا کہ ڈاڈا کا مفہوم کچھ بھی نہیں۔ یہ کہہ کر اس نے ڈاڈا کا مطلب اور معنی بتا دیے۔ اس لفظ کا کوئی مطلب نہیں اور ڈاڈا کا معنی ہے: نفی۔ ہر اس شے کی نفی جو پہلے سے چلی آتی ہے۔ ان کا خیال تھا کہ ہر شے کے لیے ایک لفظ ہوتا ہے مگر وہ آرٹ کی جس تحریک کا خاکہ ذہن میں رکھتے تھے، اس کے لیے انھیں ایسا لفظ چاہیے تھا جس سے کوئی معنی وابستہ نہ ہو، وہ اپنے انوکھے یہاں تک کہ بے معنی ہونے کا احساس بھی دلائے مگر جسے مخصوص تصورات کی ترسیل کے لیے بروئے کار لایا جا سکے۔ ڈاڈا، ایسا ہی لفظ تھا۔ یہ سب لوگ فطرت نگاری (Naturalism)، سائنس، منطق، تحلیلِ نفسی کے مخالف تھے۔

انیسویں صدی کے اواخر میں شروع ہونے والی فطرت نگاری کی تحریک، حقیقت پسندی کا عروج تھی جو سماجی و خاندانی ماحول کو انسانی کردار میں مرکزی اہمیت دے کر آرٹ تخلیق کرتی تھی۔ ڈاڈائیت نے اسے بورژوازی مقاصد کی تکمیل کا ذریعہ ہی نہیں کہا، اپنا دشمن بھی تصور کیا۔ رچرڈ ہیولنسبیک نے لکھا ہے کہ "آرٹ کو نہ تو حقیقت پسندانہ ہونا چاہیے نہ مثالی؛ اسے سچا ہونا چاہیے، فطرت کی کسی بھی طرح کی نقالی، خواہ وہ راست ہو یا بالواسطہ، جھوٹ ہے۔[20]" سچ کا مطلب تجریدی ہونا تھا۔ شروع میں ڈاڈائیت نے ہر اس خیال، چیز، تصور سے گریز کیا جس کا کوئی بھی تعلق باہر کی دنیا سے تھا۔ وہ سماجی دنیا کو بورژوا کی تشکیل سمجھتے تھے، جسے شکست دے کر وہ اپنی مزاحمت کا اظہار کر سکتے تھے۔ وہ قوم کے تصور ہی سے نجات چاہتے تھے۔

قوم کا تصور اپنی بہترین صورت میں گولیوں کے تاجروں اور چمڑے کے نفع اندوزوں کا گٹھ جوڑ ہے اور اپنی بدترین صورت میں نفسیاتی مریضوں کی ثقافتی انجمن ہے جو جرمنوں کی مانند اپنے تھیلوں میں گوئٹے کی کتاب رکھ کر فرانسیسیوں یا روسیوں کو اپنی سنگینوں کی نوکوں پر پروتے ہیں۔[21]

ڈاڈا کی ہر دلیل میں کوئی نہ کوئی پیراڈاکس ہوتا۔ نفسیاتی بے باقاعدگیوں کی تشخیص کے لیے مقبول ہوتی تحلیلِ نفسی، ان کی نظر میں خود ایک خطرناک بیماری تھی؛ کیوں کہ یہ آدمی کی حقیقت مخالف

جبلت کو مردہ کر دیتی ہے؛ اسے صحت مند و حقیقت پسند بنا دیتی ہے اور اس سے فائدہ بورژوازی کو ملتا ہے۔ اسی طرح وہ منطق اور جدلیاتی فکر کو تنقید کا نشانہ بناتے تھے۔ جہاں سائنس اپنے افادی کردار کو چھوڑ کر قیاسی علم کی حامل بننے لگتی ہے، وہاں وہ بے کار ہو جاتی ہے۔ وہ کسی بھی منظم فکر، عقلیت پسندی اور کسی بھی طرح کی وحدت کے مخالف تھے۔ انھیں وحدت پر اتنے ہی سخت شبہات تھے، جتنے مابعد جدیدیت کو کبیری بیانیوں پر ہیں۔ کسی فن پارے میں قابلِ شناخت معنی کا ہونا بھی وحدت تھا۔ معنی شکنی بھی ان کے جمالیاتی منشور کا حصہ تھا۔

ڈاڈا فنکار ''ہم زمانی نظمیں'' (جن میں ایک ہی وقت میں رونما ہونے والے مختلف، غیر متعلق واقعات کو پیش کیا جاتا تھا) لکھتے تھے جو بے معنی ہی نہیں مہمل و لغو بھی ہوتی تھیں؛ ان میں قریب و بعید کی جگہوں پر ایک ہی وقت متصور کیے گئے واقعات کا بیان ہوتا، جن کے درمیان کوئی موضوعاتی وحدت نہ ہوتی۔ وہ عجیب و غریب لباس پہنتے، اس سے زیادہ انوکھے، مزاحیہ اور گروٹیسک انداز میں تماشا دکھاتے، کبھی خوفناک قسم کے ماسک پہنتے، احمقوں کی مانند اچھل کود کرتے۔ مختلف مگر عام قسم کی اشیا سے شورانگیز موسیقی پیدا کرتے۔ اپنی ہر ادا، گفتار اور عمل سے مانوسیت، روایت، وحدت، سانچوں، ہیئتوں کو وحشیانہ انداز میں تار تار کرتے۔ زبان، اس کی نحو، اس کے پیرایوں کی دھجی دھجی کر دیتے۔ ان کے لیے کوئی شے مقدس تھی نہ ممنوع۔ یہاں تک کہ وہ اپنے پڑھنے، سننے، دیکھنے والوں کا مضحکہ بھی اڑاتے۔[۲۲]

ہر قسم کی وحدت، معنی، سانچے، روایت، قدر کو مضحکہ خیزی سے ریزہ ریزہ کر دینے کے سارے عمل کے پیچھے ایک ''وحدت'' ضرور موجود تھی۔ یہ وحدت فن، فنکار اور ''عرصہ'' میں تھی (جہاں فن پیش ہوتا تھا اور جہاں سے قارئین و ناظرین اس سے تعلق قائم کرتے تھے)۔ ان کے لیے فنکار کی پوری شخصیت، فن کا لازمی حصہ تھی۔ فنکار کے لباس، طرزِ عمل، بات چیت میں بھی وہی روایت شکنی اور چیزوں کا مضحکہ اڑانے کی خصوصیت دکھائی دینی چاہیے تھی، جو ان کے فن میں ہوتی تھی۔ اس کا مقصود فن کے دائرۂ عمل اور دائرۂ اثر کو وسیع کرنا اور اس میں شدت پیدا کرنا تھا۔ ٹرسٹن زارا نے اپنے منشور میں لکھا کہ یہ اخلاقی اصول کہ ''پڑوسی سے محبت کرو'' سیدھی سادی ریاکاری ہے، اور ''خود کو پہچانو'' اگرچہ مثالی (یوٹوپیائی) ہے، مگر اس میں ترس نہیں ہے۔ یہ خود کو پہچاننا روحانی یا اخلاقی جہت نہیں رکھتا تھا بلکہ جمالیاتی اور کسی حد تک سیاسی جہت رکھتا تھا۔ یہ تلقین نہیں تھی، بس ایک خیال تھا کہ اپنے اندر تخلیق کی لامتناہی قوت کو پہچانو۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ خود کو پہچاننے کا یہ نکتہ کہیں زیادہ پُرجوش انداز میں جرمن زبان کے شاعر رائنر ماریہ رلکے (۱۸۷۵ء-۱۹۲۶ء) نوجوان

شاعر کے نام خطوط میں پیش کر چکے تھے جو بیسویں صدی کے اوائل میں لکھے گئے تھے۔

آپ باہر کی طرف (دوسروں کی طرف) دیکھ رہے ہیں اور آپ کو ایسا نہیں کرنا چاہیے۔ کوئی آپ کو مشورہ نہیں دے سکتا۔ کوئی آپ کی مدد نہیں کر سکتا۔ کوئی نہیں۔ صرف ایک ہی راستہ ہے۔ اپنے اندر دیکھیں۔ یہ جاننے کی کوشش کریں کہ کیا چیز آپ کو لکھنے پر اکساتی ہے۔ یہ سمجھنے کی کوشش کریں کہ کیا آپ کے دل کی گہرائیوں میں اس نے اپنی جڑیں پھیلا دی ہیں۔ آپ ایمانداری کے ساتھ خود سے یہ سوال کریں کہ اگر آپ کو یہ سب کچھ لکھنے نہ دیا جاتا تو کیا آپ مر جاتے۔[۲۳]

ڈاڈائیت کو آرٹ کی ''آرٹ مخالف'' تحریک کہا گیا ہے۔ اس لیے کہ ڈاڈا آرٹ، شکست و تعمیر کے انوکھے پیراڈاکس سے اپنا مفہوم اخذ کرتا تھا۔ وہ آرٹ کی رائج و مانوس صورتوں کی شکست، بے دردی سے کرتا تھا اور اسی دوران میں اپنی طرز کا ایک آرٹ تخلیق کرتا تھا۔ لہٰذا کسی اور لغت یا کسی دوسری روایت کی مدد سے ڈاڈا آرٹ کے معنی، جواز، مقصود کو نہیں سمجھا جا سکتا تھا۔ وہ اپنے فن کو مکمل طور پر خود اپنے اندر مجسم ہونے والے لمحۂ حال میں قائم کرتا تھا۔ اس کی تجریدیت پسندی کا مفہوم بھی یہی تھا۔ اگرچہ ڈاڈائیت نے فرانس سے مکعبیت، جرمنی سے اظہاریت اور رومانیہ سے مستقبلیت کے کچھ عناصر، (خاص طور پر کولاژ) اخذ کیے تھے، مگر وہ اپنا انتہائی انفرادی، جدید تر آرٹ پیدا کرنا چاہتے تھے۔ وہ ایسے فن کے قائل تھے، جس کے فن ہونے کا احساس کسی اور ذریعے سے، یادداشت سے، تجربے سے نہ ہو۔

ڈاڈا فنکار آرٹ کے لیے ہر شخص کی اپنی موضوعی کیفیت کو معیار مانتے تھے۔ وہ آرٹ کے بارے میں کسی آفاقی اصولِ حسن کے قائل نہیں تھے۔ ٹرسٹن زارا نے سوال قائم کیا کہ ''کیا کوئی یہ سوچ سکتا ہے کہ اس نے ایک ایسی نفسی حالت حاصل کر لی ہے جو تمام بنی نوع انسان میں مشترک ہے؟''[۲۴] ٹرسٹن زارا صاف کہتا تھا آرٹ کا مقصود حسن نہیں ہے۔ اس کے خیال میں حسن مردہ ہو چکا ہے۔ اس بات کا مطلب دو طرح سے سمجھا جا سکتا ہے۔ ایک یہ کہ پہلے حسن تناسب، توازن، ہم آہنگی وغیرہ میں سمجھا جاتا تھا۔ ڈاڈائیت سے وابستہ لوگ وحدت و توازن و ہم آہنگی کو اپنا دشمن سمجھتے تھے؛ ان کی نظر میں اس نوع کی وحدت سماج کی اس تنظیم کو برقرار رکھنے کا ذریعہ تھی جسے اس زمانے کی زبان میں بورژوا، اپنے مفادات کے لیے قائم کرتے ہیں۔ دوسرا یہ کہ حسن مسرت بخش ہوتا ہے۔ ڈاڈائیت مسرت مخالف تھی؛ مسرت اطمینان اور ٹھہراؤ پیدا کرتی ہے، ڈاڈائیت احتجاج، کراہت، مضحکہ خیزی اور سب سے بڑھ کر مسلسل حرکت کی تحریک دینے میں یقین رکھتی تھی۔ اس کا اظہار مارسل دشمپ (۱۸۸۷ء-۱۹۶۸ء) کی ۱۹۱۷ء میں نیویارک میں ہونے والی اس نمائش میں ہوا جہاں عوامی موتری (Public Urinal) پر مبنی پینٹنگ رکھی گئی تھی۔ وہ کراہت انگیز تھ

ذکارانہ جنون کی نمائندہ تھی۔ یہ کراہت کے ذریعے احتجاج تھا۔

پہلے آرٹ جن ذرائع سے پیدا ہوتا تھا، ڈاڈائیت نے انھیں بھی ترک کیا۔ انھوں نے عام اشیا، جیسے سائیکل کا پہیہ، باورچی خانے کا اسٹول، ریت، رسی، تار، چیتھڑوں کو مصوری میں استعمال کیا اور موسیقی کے لیے ٹائپ رائیٹر، چائے دانی، چھری کانٹے وغیرہ سے آوازیں پیدا کیں۔ اس سب کے ذریعے انھوں نے صرف یہ باور نہیں کرایا کہ فن روایت شکنی میں کسی آخری انتہا تک کیسے جا سکتا ہے، کیسے وہ اشیا جنھیں افادی سمجھا جاتا ہے اور وہ اپنے مخصوص مقام سے ہٹ کر غیر متعلق اور بے معنی یا بے کار ہوتی ہیں، ان سب کو فن کی تخلیق میں برتا جا سکتا ہے، نیز کیسے ان کی مدد سے فن کی لامحدودیت کا تصور ابھارا جا سکتا ہے بلکہ اس سب کے ذریعے فوری حقیقت سے رشتہ قائم کیا جا سکتا ہے۔

ڈاڈائیت کا فلسفہ تناقضات سے بھرا ہے۔ وہ ابتدا میں اپنی تجریدیت پسندی پر زور دیتے تھے۔ اشیا کی بجائے، ان کے عین سے غرض رکھتے تھے۔ لیکن مستقبلیت سے تعلق نے انھیں اشیا کی افادیت سے آگاہ کیا۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ خود ڈاڈائیت کو تجریدیت کے ضمن میں اپنی انتہا پسندی کے سبب، توازن کی تلاش تھی؛ انھیں آسمان کی بے کناریت میں کسی زمین کی آرزو تھی۔ مستقبلیت سے انھوں نے عام اشیا کے ''جمالیاتی افادے'' کا تصور لیا۔ عام اشیا سے پرشور موسیقی (جسے bruitism کا نام دیا گیا ہے) پیدا کرنے کی تکنیک بھی مستقبلیت نے متعارف کروائی تھی، تاہم کوبارٹ والٹیر میں ہونے والے موسیقی کے پروگراموں کی روح میں دایونیسس کا اثر بھی تھا، جسے نطشے نے المیے کی پیدائش میں واضح کیا ہے۔ ڈاڈا موسیقی میں وہی انفرادیت، ضبط، اعتدال کو پارہ پارہ کر کے ایک نیم وحشیانہ، مجنونانہ کیفیت پیدا کرنے کا رجحان تھا جو یونانی المیے میں دایونیسس سے مخصوص ہے۔

ڈاڈائیت نے شکست و ریخت کی لاانتہا ہی طاقت کو فن کی طاقت سمجھا۔ عالمی جنگ، شکست و ریخت کا انتہائی دہشت انگیز مظاہرہ کر رہی تھی۔ دونوں میں ہم زمانیت (simultaneity) کا رشتہ ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے ڈاڈائیت کی جمالیاتی فکر میں ہم زمانیت بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ ایک ساتھ موجود چیزیں یا ایک ساتھ رونما ہونے والے واقعات ایک دوسرے سے یکسر مختلف ہو سکتے ہیں؛ لازم نہیں کہ ان میں کوئی منطق یا مماثلت کا بھی رشتہ ہو۔ ان کا ہم زمانی ہونا بھی، ایک رشتہ ہے؛ وہ تنوع، تضاد، تناقض کا بھی ہو سکتا ہے اور اس سے کوئی انوکھا خیال بھی اخذ کیا جا سکتا ہے۔ (ہم زمانیت کا یہ تصور، ژنگ کے synchronicity کے تصور سے خاصا قریب ہے۔ ژنگ نے ایک ہی وقت میں مختلف واقعات میں ورائے سبب رشتہ دریافت کیا۔ فرق یہ ہے کہ ژنگ اسے ایک مابعد

الطبیعیاتی رخ دیتا ہے، جب کہ ڈاڈائیت اسے موجود زندگی کے ساتھ، اسی کے انداز میں ہم رشتہ ہونے کا تصور دیتی ہے۔ژنگ نے اپنی کتاب، Synchronicity: An Acausal Connecting Principle، میں اسے واضح کیا)

دل چسپ بات یہ ہے کہ جنگ سے متنفر ڈاڈا فنکاروں نے جنگ کی شکست و ریخت اور ڈاڈائیت کی شکست و ریخت میں عجب متناقضانہ رشتہ دیکھا۔ اٹلی کا فلپو ٹوماسو میرینیٹی (۱۸۷۶۔ ۱۹۴۴ء) تو جنگ کا عاشق تھا۔ اس کے دلائل، ڈاڈائیت کی عمومی روش کے برعکس ''منطقی'' تھے۔ وہ جنگ کی صورت میں:

چیزوں کے تصادم کا بلند ترین اظہار دیکھتا تھا؛ امکانات کو بے ساختہ انداز میں رونما ہوتے دیکھتا تھا؛ جنگ میں مسلسل حرکت تھی؛ جنگ چیخوں، گولیوں احکامات کی سمفنی تھی۔ جنگ، زندگی کے رینگتے مسئلے کے حل کی کوشش تھی۔ خود روح کا مسئلہ اپنی اصل میں آتش فشانی ہے۔[۲۵]

روح کے آتش فشانی مسئلے کے حل کے لیے، اس نے ہم زمانیت کے ساتھ ساتھ ''شور پسندی'' (bruitism) کی حمایت کی۔ کولاژ مصوری اور ''ہم زمانی نظم'' کی مانند شور پسندی بھی، موسیقی کے فن کی نفی پر استوار تھی۔ کہا گیا کہ سابق موسیقی، متناسب آوازوں سے عبارت ہے مگر شور پسندی، خود زندگی ہے۔ (اس بنا پر ویگنر کو تنقید کا نشانہ بنایا گیا، کیوں کہ وہ متناسب آوازوں کو موسیقی میں شامل کرتا تھا) اسے کتاب کی مانند نہیں سمجھا جا سکتا جو ہم سے الگ ہو جاتی ہے بلکہ یہ ہماری شخصیت کا حصہ ہے جو ہم پر حملہ آور ہوتا ہے، ہمارا پیچھا کرتا ہے اور ہمیں ریزہ ریزہ کرتا ہے۔ شور پسندی ہمیں لازماً فیصلے پر مجبور کرتی ہے۔[۲۶] ڈاڈائیت نے چوں کہ اپنا رشتہ، راست زندگی سے قائم کیا، اس لیے یہ مؤقف بھی اختیار کیا کہ آرٹ کو اپنے عمل اور سمت میں لازماً اپنے زمانے پر منحصر ہونا چاہیے۔ بہترین اور غیر معمولی فنکار وہ ہیں جو اپنے زمانے کی روح سے جڑے رہتے ہیں، خواہ اس میں انھیں کتنے ہی مصائب اٹھانے پڑیں۔[۲۷] نشانِ خاطر رہے کہ اپنے زمانے سے جڑے رہنے کا مطلب، اس کی راست ترجمانی نہیں تھا۔

ڈاڈائیت نے تحلیلِ نفسی کو عارضہ قرار دیا تھا کہ اس سے آدمی کے اندر ''حقیقت مخالف'' ڈنک نکل جاتا ہے۔ سرریلیت نے اپنے منشور کے لیے مرکزی استدلال ہی تحلیلِ نفسی کے بانی فرائیڈ سے لیا۔ فرانسیسی شاعر آندرے برٹن (۱۸۹۶ء-۱۹۶۶ء) نے سرریلیت کا منشور ۱۹۲۴ء میں لکھا، جب ڈاڈائیت کا ہنگامہ تھم چکا تھا۔ جلاوطن اپنے اپنے ملکوں کو لوٹ گئے تھے اور جنگ کے بعد کے حالات میں ڈاڈا فکر کو ہم آہنگ کرنے کی سعی کر رہے تھے۔ تاہم ڈاڈائیت نے اپنی جمالیات میں

جن حقیقت مخالف، وحدت شکن، آتش فشانی رویوں کو جگہ دی تھی، انھیں وقتی نہیں سمجھا گیا تھا۔ اگرچہ آندرے برتن نے اپنے منشور میں ڈاڈائیت پر طنز کیا کہ اس کی شاعری اشتہاری نوعیت کی ہے مگر حقیقت نگاری کی مخالفت میں شدت، سرریلیت نے ڈاڈائیت ہی سے اخذ کی۔ ایک فرق یہ تھا کہ سرریلیت، ڈاڈائیت کے مقابلے میں کم سیاسی تھی۔ یہ درست ہے کہ سرریلیت نے بھی اپنی شعریات وضع کرنے کے لیے جدید یورپ کی ''تہذیب اور ترقی'' پر تنقید کو تناظر بنایا، تاہم وہ ڈاڈائیت کی مانند عدمیت کے راستے پر نہیں چلتی۔ ڈاڈائیت ہر اس شے کا انکار کرتی ہے جو بالواسطہ یا بلاواسطہ کسی بھی فکری وحدت یا سماجی و سیاسی نظام کو قائم رکھنے میں مدد دے؛ یہی اس کی عدمیت ہے۔ تحلیلِ نفسی کی مخالفت کا باعث بھی یہی ہے۔ ایک عصبی مریض کو صحت مند بنا کر اسے سماج کے موجودہ نظام کا پرزہ بنا دیا جاتا ہے۔ سرریلیت نے تحلیلِ نفسی کو دوسرے تناظر میں دیکھا۔ فرائیڈ کے شخصی لاشعور کے نظریے نے انسانی شخصیت اور جدید تہذیب میں عقل و منطق کی مرکزیت کو چیلنج کیا تھا۔ اس نے لاشعور کی وضاحت ان خوابوں کی مدد سے کی تھی جو عقل اور اس کی بنیاد پر قائم کیے گئے حقیقت کے تصورات کو تہ و بالا کرتے تھے۔ سرریلیت نے پہلی بار فرائیڈ کے لاشعور کے نظریے کو ادبی جمالیات میں جگہ دی۔ تاہم، یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ آرٹ کی جمالیات کے ضمن میں خوابوں کی اہمیت کو جس پرجوش انداز میں نطشے نے پیش کیا تھا اور جس کی بنیاد پر آرٹ کے ''نقش'' ہونے کا تصور پیش کیا تھا، اس کا ذکر آندرے برتن کے یہاں برائے نام ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ خود فرائیڈ نے اپنے آرٹ کے نظریے میں دن سپنے اور بچوں کے کھیل سے اس کی مماثلت کا تفصیل سے ذکر کیا۔

آندرے برتن شاعر اور ماہرِ نفسیات تھا۔ ایک تصویر نے اس کے تصور کو بدل کے رکھ دیا۔ اس نے ۱۹۲۳ء میں اطالوی مصور جارجیو چرکو (Giorgio de Chirico) کی تصویر ''بچے کا دماغ'' دیکھی، جس نے اس کے حواس کو جکڑ لیا۔ جب تک اس نے اسے حاصل نہیں کر لیا، اسے چین نہیں آیا۔ تصویر کا عنوان ''بچے کا دماغ'' ہے مگر اس میں بغیر قمیص کے مونچھوں والے نوجوان کو دکھایا گیا ہے، جس کی آنکھیں بند ہیں یا نیچے کی جانب جھکی ہیں کہ ان کے بند ہونے کا تاثر ملتا ہے۔ وہ ایک ستون کے پاس کھڑا ہے۔ سامنے سیاہ میز پر زرد جلد کی بند کتاب ہے۔ یہ بہت کچھ کہتی ہے، مگر سب کچھ بالواسطہ۔ یہ عجب طرفہ و معجزہ ہے، اپنے رنگوں، تناسب، وحدت کے سبب نہیں، ان سب کی حد بندیوں کو عبور کر کے، اپنی گہری نفسی اشاریت کے سبب۔ بچے کا دماغ، اس کا اپنا نہیں؛ اس میں دوسرے ہیں۔ جارجیو چرکو نے اپنے آرٹ کو ''مابعد الطبیعیاتی'' کہا۔[۲۸] تاہم اکثر نقادوں نے اس

میں بیٹے اور باپ سے متعلق فرائیڈی تصورات کی نشان دہی کی ہے۔

آندرے برٹن کہتا ہے کہ، ''حقیقت پسندی کی بنیاد ثبوتیت (positivism) پر ہے، جسے سینٹ ٹامس اکوناس تا اناطول فرانس نے برتا ہے۔ یہ دانشورانہ اور اخلاقی ترقی کی دشمن ہے۔ یہ اوسط درجے کی ذہانت، نفرت اور کند قسم کی نخوت سے بنی ہے۔[۲۹]'' اس نے اگرچہ دانش ورانہ و اخلاقی ترقی کے پیمانے کا ذکر نہیں کیا مگر ہم اندازہ لگا سکتے ہیں کہ اس کی مراد کیا ہے؟ اس کا خیال ہے کہ ادب میں اور خصوصاً ناولوں میں (جنھیں وہ حقیر صنفِ ادب کہتا ہے) جو حقیقت نگاری کی جاتی ہے، وہ اخبارات سے ماخوذ ہے۔ اخبارات کا ذوق پست ہوتا ہے، جس سے سائنس اور ادب دونوں کو نقصان پہنچتا ہے۔ وہ ادب کو عام، روزمرہ، مانوس دنیا سے باہر اور بلند لے جانا چاہتا ہے۔ اخبارات کے بعد وہ ایک اور ''دشمن'' کا ذکر کرتا ہے: منطق اور عقلیت پسندی۔ وہ کہتا ہے کہ، ''تہذیب اور ترقی کے بہانے، ہم نے ذہن میں سے ان سب چیزوں کو نکال دیا ہے، جنھیں صحیح یا غلط تو ہم کہا جاتا ہے۔[۳۰]'' یہاں وہ ایک حد تک ڈاڈائیت کے قریب آتا ہے، جب کہتا ہے کہ منطق اور عقلیت پسندی کا غلبہ بالآخر مطابقت پسندی (conformism) کو جنم دیتا ہے۔ اور اسے انسانی ذہن کا وہ حصہ چیلنج کرتا ہے، جسے فرائیڈ لاشعور کہتا ہے جو خوابوں ہی کا نہیں، توہمات کا منبع بھی ہے۔ دیکھیے، جمالیاتی جدیدیت کس کس طرح یورپ کی سائنسی وفلسفیانہ جدیدیت پر وار کرتی ہے۔

سرریئلیت کا منشور پڑھتے ہوئے، ہم متخالف عناصر میں ایک قسم کے توازن کی جستجو کو محسوس کر سکتے ہیں۔ وہ یہ تک کہتا محسوس ہوتا ہے کہ اگر پہلے عقل کی مدد سے انسان، دنیا، حقیقت، ادب کو سمجھا گیا ہے تو کیوں نہ اب خواب کی مدد سے بھی انھیں سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ (ظاہر ہے، اس کا اشارہ یورپی فلسفیانہ جدیدیت کی طرف ہے) یعنی اب تک جو اوجھل تھا، جو نظر سے غائب تھا، حاشیے پر تھا اسے کیوں نہ مرکز میں لایا جائے، مگر اس کے لیے یہ طے کرنا مشکل محسوس ہوتا ہے کہ کیا عقل و منطق و حقیقت کو یکسر خارج کر دیا جائے، جیسا کہ ڈاڈائیت نے کیا یا کوئی نقطۂ اتصال دریافت کیا جائے؟ وہ جب حقیقت، عقلیت اور منطق پر سخت لفظوں میں تنقید کرتا ہے تو اس امر کو دلیل بناتا ہے کہ ان کے ذریعے ہم صرف ان چیزوں کو جان پاتے ہیں جو ہمارے تجربے سے براہ راست متعلق ہیں۔ ہمارے براہِ راست تجربے، بیداری کی حالت کے ہیں اور اس لیے اکہرے، محدود، سطحی مصلحت آمیز ہیں اور سماج سے ہماری مطابقت پسندی... جس کی خاطر ہم اپنے وحشیانہ مگر سچے جذبات کی قربانی دیتے ہیں... کے غماز ہیں۔ تاہم وہ بعد میں نقطۂ اتصال تلاش کرتا ہے۔ آندرے برٹن لکھتا ہے: ''میں حقیقت اور خواب کی یکسر متضاد حالتوں کو ایک مطلق حقیقت میں ڈھلتے ہوئے

دیکھتا ہوں۔[۳۱] "اس نئی حقیقت یا نقطۂ اتصال کو پہلے "سرریلٹی" اور پھر "طرفہ" (marvellous) کہتا ہے۔ نطشے نے اپالو اور دایونیسس کی مدد سے دو متضاد چیزوں کی نشان دہی کی تھی مگر وہ دونوں کے ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو موجود ہونے کا قائل تھا، جب کہ آندرے برٹن ان کے باہم ضم ہونے کا تصور پیش کرتا ہے۔ یہ دونوں دو الگ نظریے ہیں۔

"طرفگی" یا marvellousness کو واضح کرنا آسان نہیں۔ وہ اس کی پر جوش ستائش کرتے ہوئے کہتا ہے کہ کچھ لوگ "طرفگی" سے بیر رکھتے ہیں، حالاں کہ یہ خوبصورت ہے، اور ہمیشہ سے خوبصورت ہے۔[۳۲] نیز صرف طرفگی ہی ناول جیسی نچلے درجے کی صنف میں نئی روح پھونک سکتی ہے۔ ناول اگر صرف واقعی یا ممکنہ طور پر واقعی دنیا کو پیش کرتا ہے تو حقیر صنف ہے؛ اسے آرٹ بننے کے لیے ایک نئی، طرفہ، عجب، حیرت زا تخیلی دنیا کو پیش کرنا ہوگا۔ جدید عالمی ادب میں اس طرفگی کی نمائندگی اگر کوئی ایک ادیب کرتا ہے تو وہ ارجنٹینا کے خورخے لوئیس بورخیس (۱۸۹۹ء-۱۹۸۶ء) ہیں۔

برٹن تسلیم کرتا ہے کہ وہ جس طرفگی کی حمایت کر رہا ہے، وہ نئی چیز نہیں ہے۔ وہ پہلے سے موجود ہے۔ وہ شمالی یورپ (ڈنمارک، فن لینڈ، آئس لینڈ، ناروے، سویڈن)، مشرقی ادب اور دنیا بھر کے مذہبی ادب میں پہلے سے موجود ہے۔ نطشے نے جدید شعریات کا رشتہ یونانی المیے سے قائم کیا، ڈاڈائیت نے زمانۂ حال سے، جب کہ آندرے برٹن مشرق اور شمالی یورپ کی طرف رجوع کرتا ہے۔ دل چسپ بات یہ بھی ہے کہ بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں خود مشرق بالخصوص نوآبادیاتی ہندوستان میں اردو ادب اسی حقیقت نگاری کے لیے بے حال تھا جسے یورپ دیس نکالا دے رہا تھا۔ اسی سے ہم یہ سمجھ سکتے ہیں کہ اردو میں یورپی جمالیاتی جدیدیت نہیں نوآبادیاتی جدیدیت متعارف کروائی گئی۔ حقیقت پسندی، نوآبادیاتی جدیدیت کی ضرورت تھی، تاکہ استعمار کے قائم کردہ سماج کی ترجمانی ہو، نہ کہ انسان کی ان نفسی قوتوں کی جو تنظیم شکن ہوتی ہیں۔ انیسویں صدی کے اواخر میں اردو کی جدیدیت نے اپنے ادب کی طرفگی سے (جو داستانوں میں خصوصاً ظاہر ہوئی) قطع تعلق ہی نہیں کیا، اسے طنز و تعریض کا نشانہ بھی بنایا۔

آندرے برٹن نے سرریلزم کی یہ تعریفیں درج کی ہیں:

سرریئلیت اپنی خالص صورت میں "نفسی خودکاریت" (Psychic automatism) ہے، جس کی مدد سے کوئی شخص... زبانی، تحریری یا کسی دوسرے طریقے سے... اپنے خیال کے اصل عمل کو ظاہر کرتا ہے۔ صرف خیال ہی خود کو لکھواتا ہے، عقل کی پابندی اور کسی بھی جمالیاتی یا اخلاقی سروکار سے یکسر آزاد ہو کر۔[۳۳]

فلسفیانہ طور پر سرریئلیت کی بنیاد اس یقین پر ہے کہ (فکر کے) جو تلازمات پہلے نظر انداز

کیے گئے تھے، وہ اعلیٰ درجے کی حقیقت ہیں؛ خواب قدرتِ کاملہ کے حامل ہیں؛ خیال کا عمل بے غرض ہوتا ہے۔ سرریلیت باقی سب نفسی عوامل کو ہمیشہ کے لیے ختم کر دیتی ہے اور زندگی کے سب بڑے اور بنیادی مسائل کے حل کے لیے خود کو متبادل کے طور پر پیش کرتی ہے۔[۳۴]

واضح رہے کہ اس کی طرفگی کا تصور ماخوذ ہے مگر وہ اسے تاریخی قرار دیتی ہے۔ بیسویں صدی میں طرفگی وہ نہیں ہوگی جو قبلِ جدید عہد میں تھی؛ مذاہب میں یا مشرقی ادب میں۔ اس طرفگی کے حصول کے لیے آندرے نے مخصوص سرریئل تحریر کا (جو فرائیڈ کی خودکار تحریر کے تصور سے ماخوذ ہے) ذکر کیا ہے۔ قلم ہاتھ میں پکڑ کر لکھنا شروع کر دینا چاہیے۔ کیا لکھا جائے گا؟ جو لکھا جا رہا ہے، وہ کیا ہے؟ اس میں ربط ہے یا نہیں؟ کون پڑھے گا؟ کوئی پڑھے گا بھی کہ نہیں؟ ان سب باتوں کی پروا نہیں کرنی چاہیے۔ اپنی اور دوسروں کی فطانت، ذہانت، صلاحیت کو بھول جانا چاہیے۔ یعنی اپنے اندر کے نقاد اور باہر کے مبصر کی، جو عقل و منطق و اخلاق کے بھیس میں ہوتے ہیں، پروا نہیں کرنی چاہیے۔ اس کیفیت کا حصول مطمحِ نظر ہونا چاہیے جو خواب کی سی ہے۔ کسی پہلے سے سوچے ہوئے خیال کے بغیر لکھنا چاہیے، اس تیزی سے لکھنا چاہیے کہ آپ یاد نہ کر سکیں کہ کیا لکھ رہے ہیں اور اسے دوبارہ پڑھنے کی ترغیب سے باز رہیں۔ ایک طرح کی بے ساختگی، روانی، ایک اپنا ربط، ایک اپنی منطق تحریر خود وضع کرے۔ نیز اس طرح خیال کسی پرشور ندی کی مانند بہتا چلا جاتا ہے۔ وہ اپنی سمت، اپنے اظہار ہی میں طے کرتا ہے۔ خیال کہیں رکتا ہے نہ کسی حتمی اور آخری کنارے پر پہنچتا ہے۔ سرریلیت نے خیال کے پرجوش، فعال ہونے اور باہم آمیز اور ٹکرانے کی بابت لکھا۔[۳۵]

چوں کہ یہ سارا عمل زبان کے ذریعے ہوتا ہے، اس لیے آندرے برٹن یہ دعویٰ کرتا ہے کہ آدمی کو زبان اس لیے دی گئی ہے کہ اس کا سرریئل استعمال کیا جائے[۳۶] اور سرریئل استعمال سے مراد، مکالمہ ہے۔ اس میں دو خیالات ایک دوسرے کے مدمقابل آتے ہیں؛ ایک ظاہر کیا جا رہا ہوتا ہے اور دوسرا پہلے خیال کے سلسلے میں مصروف ہوتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ دوسرے خیال کی مصروفیت یا دوسرے کردار کی مصروفیت جو پہلے کردار کی گفتگو سن رہا ہے، کس قسم کی ہوگی؟ کیا سرریئل مکالمے میں دوسرا خیال، پہلے خیال کو اپنا دشمن سمجھتا اور اسے رد کرتا ہے، یا اس کی توثیق کرتا ہے یا اس سے فاصلہ اختیار کرتا ہے؟ پہلے خیال کے مقابلے میں دوسرے خیال پر "باہر" کا، یعنی سماج، منطق وغیرہ کا اثر ہوتا ہے۔ اس طرح مکالمے میں داخلی اور بیرونی دنیائیں، ایک دوسرے سے ہمکلام ہوتی ہیں اور کسی منصوبہ بندی کے بغیر۔ آندرے نے یہ سوالات اٹھائے ہیں۔ تاہم وہ انھیں زیادہ تر فرائیڈ کے پیتھالوجی کے نقطۂ نظر سے زیرِ بحث لاتا ہے۔

شاعری میں زبان کا سرریئل استعمال کچھ اس طور ہو گا کہ مکالمے کی بنیادی حقیقت کو از سرِ نو قائم کیا جائے گا؛ مکالمے کے افراد کو ایک دوسرے کے ضمن میں شائستہ ہونے کی پابندی سے آزاد کیا جائے گا۔ ان میں سے ہر ایک خود کلامی کرے گا اور اس پر دوسرے کو جوابدہ ہونے اور اس کے ساتھ دلیل میں الجھنے کا رویہ نہیں ہو گا۔ اس کے نتیجے میں شاعری میں، بے ساختہ انداز میں زیادہ تمثالیں پیدا ہوں گی۔ یہ تمثالیں، مختلف حسیات کی باہمی آمیزش اور تبادلے سے پیدا ہوں گی۔ جیسے: ''ندی میں ایک نغمہ ہے جو اڑ رہا ہے''، ''دن، میز کے سفید کپڑے کی مانند کھل رہا ہے''، ''دنیا واپس بستے میں جا رہی ہے۔[۳۷]'' یہ سب تمثالیں طرفگی کی حامل ہیں! دل چسپ، مسرت انگیز اور حیرت زا۔ ڈاڈائیت، غصہ دلاتی ہے، مگر سرریئلیت حیرت کی مسرت پیدا کرتی ہے۔

شمالی یورپ، مشرقی ادب اور مذاہب سے طرفگی کا تعلق قائم کرنے سے یہ خیال گزر سکتا ہے کہ شاید سرریئلیت، مابعد الطبیعیاتی رخ رکھتی ہے۔ اسی طرح خواب یا خواب جیسی کیفیت کو تخلیق کا سرچشمہ بنانے کے تصور سے بھی دھیان اس طرف جاتا ہے کہ شاید سرریئلیت فن کو انسانی روح یا کسی دوسرے مابعد الطبیعیاتی منطقے سے جوڑتی ہے۔ اسی لیے منشور میں Man proposes, God disposes کی طرز میں لکھا گیا ہے Man proposes and disposes۔ گویا آدمی ہی سوچتا اور آدمی ہی بروئے کار لاتا ہے۔ ''صرف اور اکیلا آدمی ہی یہ فیصلہ کر سکتا ہے کہ آیا وہ اپنا مالک آپ ہے یعنی انتشار کی حالت میں اپنی خواہشات کو قابو میں رکھ سکتا ہے یا نہیں۔[۳۸]'' اس انتشار میں شاعری اسے راستہ دکھاتی ہے۔ اپنے مصائب کا سامنا کرنے کے لیے آدمی کے پاس شاعری ہے۔ یہاں پہنچ کر سرریئلیت، شوپنہاور اور نطشے کے اس تصور کے قریب آ جاتی ہے کہ دنیا کے مصائب سے صرف آرٹ ہی آدمی کو وقتی پناہ دلا سکتا ہے، اور وہ بھی بدی کی قوتوں کو فنکارانہ انداز میں بروئے کار لا کر!

سرریئلیت اگرچہ شاعری کی تحریک تھی مگر بصری فنون پر اس کا غیر معمولی اثر ہوا۔ فرانس میں سارتر اور کامیو نے اس سے لاتعلقی ظاہر کی مگر بعد میں لاکان، بارت، کرسٹیوا، بادریلا اور فوکو نے اس سے کافی اثرات قبول کیے۔ فرینکفرٹ اسکول کے بنجامین، اڈورنو، مارکوزے بھی اس تحریک سے استفادہ کرنے والوں میں سے ہیں۔[۳۹]

ہیوگو بل نے ڈاڈا منشور میں لکھا کہ، ''مجھے ان لفظوں کی ضرورت نہیں جنھیں دوسروں نے ایجاد کیا ہے۔ تمام لفظ دوسروں کی ایجاد ہیں۔ مجھے اپنا مال، اپنا آہنگ، اپنے مصوتے، اپنے مصمتے چاہییں جو میرے آہنگ سے ہم آہنگ ہوں۔'' اس میں وہ ایک شاعر کے طور پر خود اپنی، اکیلی، منفرد، بے مثل ذات کے اظہار کا اعلان کرتا ہے۔ وہ ایک دیوتا کی مانند یکسر اپنی، بے داغ دنیا خلق

کرنے کی آرزو کرتا ہے۔ اسی نوع کی آوازیں ہمیں پہلی عالمی جنگ کے آغاز سے مظہریات (phenomenology) میں اور پھر دوسری عالمی جنگ کے دوران اور بعد میں وجودیت (existentialism) کے فلسفے میں سنائی دیتی ہیں۔ ہر چند وجودیت فلسفے کے طور پر الگ شناخت رکھتی ہے تاہم وہ جدیدیت کی کہانی کا اہم کردار ہے۔ مظہریات نے کاک ٹیل سے فلسفہ اخذ کرنے کی روش اختیار کی۔ یعنی بڑے، تجریدی موضوعات پر تکنیکی اصطلاحوں میں لکھنے کی بجائے، عام سامنے کی معمولی اشیا و واقعات کے ادراک سے فلسفہ کشید کرنا شروع کیا۔ ڈاڈائیت نے بھی روزمرہ زندگی کی عام اشیا کو آرٹ میں استعمال کیا۔ جس طرح ڈاڈائیت آرٹ کی ''آرٹ مخالف'' تحریک ہے، اسی طرح وجودیت فلسفے کی ''فلسفہ مخالف'' تحریک ہے۔

نطشے سے یہ تبدیلی آئی کہ فلسفے کو زندگی کے ایک اسلوب کے طور پر لیا جانے لگا؛ فلسفہ، فلسفی کی ذات، زندگی، نفسیات کا لازمی حصہ بنا۔ نطشے کی دنیا کی تصویر میں خدا موجود نہیں ہے کیوں کہ جن انسانوں نے اسے ایجاد کیا تھا انھوں نے ہی اسے مار دیا۔[۴۰] اب آدمی اکیلا ہے، بغیر عقیدے کے اور اسے اپنی زندگی کا ہر لمحے فیصلہ خود کرنا ہے، کسی کو دوش دیے بغیر، کسی پر الزام رکھے بغیر۔ نطشے ہی کے ہم عصر کرکیگارڈ نے نہ صرف فلسفے کو ایک فرد کی حقیقی زندگی کہا بلکہ فرد ہونے کا مطلب اپنے وجود کی اوّلیت کو قبول کرنا تھا۔ وہ ڈیکارٹ کے قول ''میں سوچتا ہوں، اس لیے میں ہوں'' میں یقین نہیں رکھتا تھا؛ اس کے مطابق ''میں موجود ہوں، اس لیے سوچتا ہوں۔'' یعنی آدمی کا ہونا، اس کا ایک شخص کے طور پر وجود رکھنا اوّل ہے، باقی سب ثانوی ہے۔

> میرا وجود فعال ہے۔ میں اسے جیتا ہوں اور میں ہی منتخب کرتا ہوں اور میرا وجود میرے ہر اس بیان سے پہلے ہے جو میں اپنے بارے میں پیش کرتا ہوں۔ میرا وجود میرا ہے اور شخصی و نجی ہے۔ جب کہ ڈیکارٹ جس ''میں'' کی بات کرتا ہے، وہ نوعی (generic) ہے، غیر شخصی ہے اور کسی کے لیے بھی استعمال ہو سکتا ہے۔[۴۱]

شخصی وجود کے بغیر آزادی ممکن نہیں اور آزادی کے بغیر عدم مطابقت ممکن نہیں۔ خود اپنی انفرادیت و آزادی کے ساتھ رہنے سے اضطراب پیدا ہوتا ہے۔ ''اضطراب آزادی کی لازمی سرگرانی ہے۔''[۴۲] اپنی انفرادیت، آزادی، انتخاب، عدم مطابقت کی حالت آدمی کو گویا ایک چٹان کی نوک پر ایستادہ کرتی ہے جس کے آگے گہرا بے کنار سمندر ہے۔ یہ دہشت کی آخری حد ہے۔ کرکیگارڈ اس حالت کا سامنا کرنے کے لیے خدا کا تصور لاتے ہیں۔ باقی سب، سارتر، سیموں دا بوا، کامیو بغیر خدا کے اس کا سامنا کرنے کے حق میں ہیں۔

وجودی مفکر خود کو فرد اور مادی انسانی وجود سے متعلق رکھتے ہیں۔ وہ انسانی وجود کو دوسرے

موجودات سے الگ سمجھتے ہیں۔ دوسرے وجود وہی ہیں جیسے انھیں بنایا گیا ہے مگر انسانی وجود وہ ہے جو ہر لمحے بننے کا انتخاب کرتا ہے۔ وہ خود کو آزاد سمجھتا ہے۔ اس لیے اپنے ہر فیصلے کا ذمے دار بھی۔اس سے لازمی تشویش پیدا ہوتی ہے۔تشویش انسانی وجود کا لازمی جز ہے۔تاہم انسان انتخاب اور فیصلہ کرتے ہوئے بعض مخصوص حیاتیاتی، نفسیاتی، جسمانی، تاریخی اور سماجی عوامل کا پابند رہتا ہے جن میں آدمی کو پھینک دیا گیا ہے۔ان پابندیوں کے باوجود، انسان شخصی آرزوئیں کرتا ہے۔ چناں چہ آدمی کا وجود ''مبہم'' ہے؛ وہ پابند بھی ہے اور آزادی کے لیے پرجوش بھی۔[۴۳] (''صنوبر باغ میں آزاد بھی ہے، پا بہ گِل بھی ہے'': اقبال)

یورپی جدیدیت سے متعلق اس بحث میں ہم نے دیکھا ہے کہ عقل، منطق، وحدت، ترقی جیسے تصورات کی نفی کی گئی ہے۔ انھیں یورپ کے روشن خیال فلسفیوں نے پیش کیا تھا۔ یورپی جدیدیت کی تعریف میں انھی عناصر کو پیش کیا جاتا ہے۔کیا ہم یہ نتیجہ اخذ کرسکتے ہیں کہ یورپ ہی کی جدید ادبی تحریکوں نے یورپی جدیدیت کی نفی کی؟ یہ سوال جس قدر اہم ہے، اس کا جواب اس سے زیادہ مشکل ہے۔ یورپ کی فلسفیانہ و سائنسی جدیدیت اور جمالیاتی جدیدیت میں فرق کرنا چاہیے۔ جدیدیت کو سمجھنے کے دوران میں جو مشکلات حائل ہوتی ہیں، ان کا ایک سبب یہ ہے کہ اس فرق کا لحاظ نہیں رکھا جاتا۔لیکن اس فرق کو پیشِ نظر رکھنے کے باوجود مذکورہ سوال کا ہمیں قطعی جواب نہیں ملتا۔ جدیدیت کو سمجھنے والے کی مشکلات کم نہیں ہوتیں۔صرف دونوں کے فرق ہی کو سمجھنے کی ضرورت نہیں، اس فرق کی نوعیت کو جاننا بھی ضروری ہے۔ یہ واضح ہے کہ فلسفیانہ جدیدیت کا آغاز نشاۃ ثانیہ سے ہوا، آگے اس کا ارتقا اٹھارویں صدی کی روشن خیالی سے لے کر بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی تک جاری رہا، یہاں تک کہ اسے مابعد جدیدیت معرضِ سوال میں لے آئی اور روشن خیالی کی عقلیت پسندی، ترقی، انسان دوستی، انفرادیت، اور ایجنسی اور دیگر یوٹوپیائی تصورات کو کبیری بیانیے سمجھ کر ان پر شک کا اظہار نہیں کیا۔اس بات کو بہت کم نشان زد کیا گیا ہے کہ مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ تصورات کی ابتدائی صورتیں خود یورپ کی ان جدید ادبی تحریکوں میں موجود تھیں، جن کا جائزہ ہم لے آئے ہیں۔نطشے کو جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے مفکرین میں بہ یک وقت شمار کیا جاتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ یورپ کی فلسفیانہ جدیدیت (جس کی نمائندگی دیکارت، ہیگل، کانٹ، ہیوم وغیرہ کررہے تھے) اور سائنسی عقلیت پسندی پر تنقید کررہا تھا۔

فلسفیانہ جدیدیت اور جمالیاتی جدیدیت میں فرق بھی ہے اور گہرا اشتراک بھی۔ دائرۂ عمل کا فرق مگر علمیات کی سطح پر ایک دوسرے کے کافی قریب ہیں۔ بشر مرکزیت، دونوں کی علمیات کا

مشترک اصول ہے۔ فلسفیانہ جدیدیت فلسفے اور سماجی سائنسوں میں اپنا اظہار کرتی ہے، جب کہ جمالیاتی جدیدیت کا دائرہ تمام فنونِ لطیفہ ہیں۔ فلسفہ اور سماجی سائنسوں نے اپنی سابق علمی روایت سے فوری، صدمہ انگیز قطع تعلق نہیں کی، جس کا مظاہرہ جمالیاتی جدیدیت نے کیا۔ پہلی عالمی جنگ کے آغاز ہی سے یورپ کے ادیبوں، مصوروں نے فن کی تخلیق کے یکسر نئے طریقے اختراع کیے اور اس کے لیے تمام عقلی و منطقی ضابطوں کو توڑا۔ جب کہ میکس ویبر نے بھی اسی جنگ کے دوران ہی میں فلسفیانہ جدیدیت کے ضابطوں کو مستحکم کرنا شروع کیا۔ سماجی سائنسوں اور جدیدیت کے تاریخی ہونے کا تصور اس نے اسی زمانے میں تشکیل دیا۔ جمالیاتی جدیدیت مختلف، متبائن، انوکھے، اجنبی عناصر کے لیے فرش راہ تھی مگر فلسفیانہ جدیدیت یورپی نرگسیت پسندی کے احساس کو مزید مستحکم کر رہی تھی۔

دونوں میں ایک اور فرق بھی ہے۔ فلسفیانہ و سائنسی جدیدیت، عقلیت پسندی پر انحصار کر رہی تھی اور اس کی بنیاد پر دعویٰ کر رہی تھی کہ وہ مثالی معاشرہ وجود میں لا سکتی ہے۔ اگرچہ مثالی معاشرے کا تصور، افلاطون کی ریاست سے چلا آتا تھا جسے ٹامس مور نے اپنی کتاب یوٹوپیا (۱۵۱۶ء) میں آگے بڑھایا تھا۔ نیز بیکن نے ''علم طاقت ہے'' کے اصول کی مدد سے مستحکم کیا تھا۔ سترھویں صدی کے بعد سے یقین کیا جانے لگا تھا کہ سائنسی عقلیت پسندی، تمام معاشی، سماجی، سیاسی، اخلاقی مسائل کا حل پیش کر کے، اس معاشرے کو وجود میں لائے گی جس کا خواب انسان ابتدا سے دیکھتا آیا ہے۔ اس یقین کو نئی سائنسی ٹیکنالوجی بڑھاوا دیتی تھی اور عوام یوٹوپیائی معاشرے کے انتظار میں رہتے۔ یوں افلاطون کے بعد دوسرا یوٹوپیا، روشن خیالی کی سائنسی عقلیت پسندی یا جدیدیت نے پیش کیا۔ کارل مارکس نے اگرچہ سرمایہ داریت پر (جس کا گہرا تعلق روشن خیالی کی سائنسی عقلیت پسندی سے تھا) تنقید کی اور مثالی اشتراکی معاشرے کا تصور پیش کیا مگر اس کی تنقید میں بھی سائنسی عقلیت پسندی سے کام لیا گیا تھا۔ مثالی اشتراکی معاشرہ، تیسرا یوٹوپیا تھا۔ سرمایہ داریت پر تنقید میں سائنسی عقلیت پسندی ہی سے کام لینے میں ایک بنیادی تضاد تھا۔

دوسری عالمی جنگ کے بعد نئی مارکسیت کے فرینکفرٹ اسکول نے خاص طور پر مارکسی فکر کے تضاد کو محسوس کیا۔ تھیوڈور اڈورنو، میکس ہورخی مر نے روشن خیالی کی سائنسی عقلیت پسندی پر تنقید کی اور کہا کہ یہ لازمی طور پر طاقت کے مفاد میں گندھی ہوئی ہے، اس لیے یہ انسانیت کو نجات دلانے کے بجائے، اسے محکوم بناتی ہے اور اس کا اطلاق اشتراکیت پر بھی ہوتا ہے۔ انھوں نے ''عقلیت پسندی'' کی اصالت (legitimacy) پر سوال اٹھایا اور مارکس کے بنیادی استدلال پر سوال قائم

کیا۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ یہ نو مارکسی مفکر بھی نطشے کی طرف متوجہ ہوئے اور انھوں نے آرٹ کی منطق مخالف روح میں امید کی کرن دیکھی جسے نطشے نے بہ طور خاص نمایاں کیا تھا۔ ''فن پارہ، موجود حقیقت کے غیر عقلی اور باطل کردار کو منکشف کرتا ہے، نیز جمالیاتی امتزاج کی مدد سے، فن پہلے ہی سے (متخالف عناصر میں) ہم آہنگی کو پیش کر رہا ہے۔[۴۴]'' جدید ادب میں باہر کی حقیقت کے غیر عقلی اور باطل کردار کا انکشاف، اصطلاح میں ڈسٹوپیا ہے۔ جدید ادب ڈسٹوپیا کی مدد سے نہ صرف سماجی تنقید کا کردار ادا کرتا ہے، حقیقت کا مخفی، دبایا گیا رخ سامنے لاتا ہے، بلکہ ہمیں زیادہ حقیقت پسند بناتا ہے۔ دونوں جدیدیتوں میں یہ ایک اہم فرق ہے۔

ہمارے یہاں مغرب کے جدید مصوروں، شاعروں، فکشن نگاروں اور ان کی جمالیاتی تنقیدات کو کھلے بازوؤں سے قبول کیا گیا مگر فلسفیانہ جدیدیت کے سلسلے میں سخت ترین شبہات کا اظہار کیا گیا۔ بادلیئر، پال ویلری، رلکے، ایلیٹ، ایذرا پاؤنڈ، رابرٹ فراسٹ، سلویا پلاتھ جیسے جدید مغربی شاعر ہوں یا فلابیئر، کافکا، ڈی ایچ لارنس، ورجینا وولف، جیمس جوائس، جوزف کونراڈ، ٹامس مان، ہرمن ہیسے، سیموئیل بیکٹ یا پھر روسی فکشن نگار، یا پھر جدید مغربی مصور ہوں، ان کی ''جدید مغربی شناخت'' سے سروکار نہیں رکھا گیا۔ ان سے پہلے کے ہومر، ورجل، شیکسپیئر، ملٹن، دانتے، گوئٹے، ورڈز ورتھ، کالرج، شیلے، بائرن، کیٹس کو تو زیادہ پرجوش انداز میں قبول کیا گیا۔ جب کہ نطشے، ہائیڈگر، رولاں بارت، میشل فوکو، دریدا، لیوتار کے فلسفیانہ تصورات کو مذہب دشمن سمجھا گیا ہے، حالاں کہ ان کے یہاں کئی ایسے تصورات موجود ہیں جن کی نمائندگی بادلیئر، رلکے، بیکٹ، دستوفسکی، ٹامس مان کرتے ہیں۔

فلسفیانہ جدیدیت اور جمالیاتی جدیدیت کے سلسلے میں ہمارے مختلف رویوں میں فرق کا سبب کیا ہے؟ اس کا ایک سبب تو فلسفیانہ جدیدیت کا نرگسیت میں مبتلا ہونا اور اس کا احساس دلانا ہے، دوسری وجہ خود آرٹ ہے، جو ناموں، جگہوں، زبان کی اجنبیت کے باوجود اپنائیت کا احساس ابھارتا ہے۔ ادب و آرٹ میں قومی، نسلی، لسانی، مذہبی حد بندیوں کو عبور کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ ہم کسی فن پارے کا مطالعہ کرتے ہوئے، اس کے مصنف کی لسانی، مذہبی، نسلی، صنفی شناخت کو خاطر میں نہیں لاتے۔ لیکن ایک اور وجہ بھی ہے۔ یہ وجہ ہماری صورتِ حال ہے جو عدم توازن کا شکار ہے۔ سماجی سائنسوں اور فنون میں توازن موجود نہیں۔ سماجی سائنسوں کی روایت مستحکم ہے نہ انھیں سماج میں وہ قبولیت حاصل ہے جو شاعری، موسیقی اور فکشن کو ہے۔ مجموعی طور پر ہمیں فنون سے لطف عزیز ہے، اس لطف کا تجزیہ نہیں؛ فنون کی حسی مسرتوں کے مقابلے میں انھی فنون کے معنی حقیر ہیں۔

ہمارے یہاں فنون سے گہرا شغف رکھنے والے، سماجی علوم سے بے رغبتی ہی نہیں رکھتے، اس پر باقاعدہ فخر بھی کرتے ہیں۔ اس سے وہ اپنی شخصیت ہی کو دولخت نہیں کرتے، سماج میں بھی تقسیم کو وجود میں لانے کا باعث بھی بنتے ہیں۔ وہ ایک ہی سانس میں کافکا، لارنس، دستوفسکی، بیکٹ، فلابیئر وغیرہ کے لیے رطب اللسان ہوں گے اور اس سیکولر تصورِ دنیا کی شدت سے ملامت کریں گے جس کے بغیر ان تخلیق کاروں کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ وہ اپنی حسی اور ذہنی دنیا کو الگ الگ رکھنا چاہتے ہیں۔ ایک اور سطح پر ہمارا یہ رویہ مغرب کے سلسلے میں ہمارے دو جذبی، تحسین و نفرت کے رویے کا عکس لیے ہوئے ہے۔ ہم سرمایہ دار مغرب کی پیدا کردہ سب اشیا کے (خواہ وہ ضرورت کی ہوں یا تعیش کی) حصول و استعمال میں کسی مذہبی، قومی، اخلاقی، سیاسی قدر کو حائل نہیں دیکھتے، لیکن مغربی سائنسی تصورات سے، جن کے بغیر سرمایہ داریت اور صارفیت ممکن نہیں، ہمارے مذہبی، قومی اور اخلاقی احساسات بیدار ہو جاتے ہیں اور ہم ان پر خالص علمی انداز میں تنقید کی بجائے، انھیں ایک نفرت انگیز ہدف بنا دیتے ہیں۔

مغرب کی فلسفیانہ اور جمالیاتی جدیدیتیں دونوں، انسان مرکز تصورِ کائنات میں یقین رکھتی ہیں۔ گزشتہ صفحات میں ہم دیکھ آئے ہیں کہ نطشے کی المیہ کی پیدائش کے افکار ہوں یا ڈاڈائیت اور سرریئلیت کے بنیادی تصورات ہوں، ان کا سرچشمہ اور پیمانہ ''فرد'' ہے، جو ایک تجرید نہیں ہے، ایک حقیقی شخص ہے جو زمان و مکان کے ایک خاص مقام پر اپنے انفرادی میلانات کے ساتھ موجود ہے۔ وہ عقل، منطق، وحدت اور دیگر مثالی تصورات کی نفی کرتا ہے مگر جس جنون، جس دُہرے پن، جس انتشار، جس تاریکی کا ذکر کرتا ہے، اس کا منبع اور پیمانہ بھی وہ خود ہے۔ اس کی ڈسٹوپیائی دنیا خود اسی کی ہے؛ اسی مادی دنیا سے اس کا تعلق ہے۔ یہ اشتراک اخلاقیات اور جمالیات کے میدانوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ فلسفیانہ جدیدیت نئی اخلاقیات اور جمالیاتی جدیدیت نئی جمالیات خلق کرتے ہوئے ''انسان مرکزیت'' سے وابستہ رہتی ہیں۔ انسان مرکز جمالیات پر ہم تفصیل سے بحث کر آئے ہیں جس میں کسی بھی تصور، قدر، طریقے، پیرائے کی شکست کرنے اور خود اپنے تجربے کو مستند سمجھنے کا نکتہ مشترک ہے۔ فلسفیانہ جدیدیت کی اخلاقیات میں بھی انسان ہی کو پیمانہ بنایا گیا ہے۔ جمالیاتی جدیدیت میں جو درجہ روایت یا رائج پیرایۂ اظہار کا ہے، جدید اخلاقیات میں وہی حیثیت ''دینیاتی اخلاقیات'' کی ہے؛ دونوں اس لیے موجود ہیں کہ ان پر غور وفکر کیا جائے، ان کے مقابل خود کو واضح کیا جائے اور جہاں ضرورت ہو وہاں ان کی شکست کی جائے۔ تاہم جدید اخلاقیات، جدید جمالیات کی مانند ریڈیکل ہونے میں تامل کرتی محسوس ہوتی ہے۔ جدید اخلاقیات میں transcendence کا

تصور کہیں نہ کہیں کارفرما رہتا ہے۔

جدید اخلاقیات کے بنیادی اصولوں کا خلاصہ ایرک فرام کے یہاں ملتا ہے۔ وہ انسان مرکز اخلاقیات کو فرانسیسی ماہرِ دینیات جان کیلون (۱۵۰۹ء۔ ۱۵۶۴ء) کے اخلاقی تصورات کے مقابل پیش کرتا ہے۔ کیلون کی اخلاقیات کا مرکزی تصور یہ ہے کہ آدمی اپنی اصل میں برا اور بے بس ہے۔ وہ خود اپنے طور پر، اپنی صلاحیتوں کی بنا پر کچھ ایسا حاصل نہیں کرسکتا جسے خیر کہا جا سکے۔ کیلون کا دعویٰ ہے کہ ہم اپنے غیر ہیں۔ لہٰذا ہمیں اپنے اعمال کے سلسلے میں اپنی عقل اور ارادے کو معطل رکھنا چاہیے۔ ہم اپنے نہیں خدا کے ہیں، اس لیے ہمارا مرنا جینا اسی کے لیے ہونا چاہیے۔ آدمی کو اپنے ''نہ ہونے'' کا پختہ یقین ہونا چاہیے اور خود کو ذلت سے ہمکنار کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑنی چاہیے۔ کیوں کہ یہ ذلت انسانی ذہن کے حقیقی طور پر اطاعت پسند ہونے کی نشانی ہے۔ ایرک فرام کا کہنا ہے کہ بعد میں لوتھر نے بھی اخلاقیات کا یہی تصور پیش کیا اور اسے جدید مغربی سماج میں فروغ ملا۔ وہ روشن خیالی کے اہم فلسفی کانٹ کا بھی حوالہ دیتا ہے جو آدمی کی خود سے محبت کا نکتہ چیں تھا۔ اخلاقی عظمت یہ ہے کہ دوسروں کی خوشی حاصل کی جائے۔ انسانی فطرت بھی اسی کی جستجو کرتی ہے۔ اگرچہ کانٹ انسان کی اپنے لیے مسرت کے حق میں تھا کہ اس کے بغیر وہ صحت، دولت حاصل نہیں ہوسکتی تھی جو اپنے فرائض ادا کرنے کے لیے ضروری تھی۔ ایرک فرام نے اس پر حیرت کا اظہار کیا ہے کہ اگرچہ کانٹ، کیلون اور لوتھر کے مقابلے میں ایک فرد کی سالمیتِ ذات کی حمایت کرتا تھا مگر وہ فرد کے مطلق العنان حکومت کے خلاف بغاوت کے حق کو تسلیم نہیں کرتا تھا۔ یہ تک کہتا تھا جو شخص کسی خود مختار حکومت کے لیے خطرہ ہو اسے موت کی سزا دینے میں تامل نہیں کرنا چاہیے۔[۴۵]

کانٹ، خود مختار حکومت کو ایک مابعد الطبیعیاتی رتبہ دے کر، اس سے بغاوت کی وہی سزا تجویز کرتا ہے جو عیسوی اخلاقیات میں ہے۔ فرد کی آزادی کے سلسلے میں بدگمانی اور خوف عام طور پر ملتا ہے۔ نطشے فرد کی آزادی اور ذاتی مسرت کو دوسروں کی تکلیف کا ذریعہ خیال نہیں کرتا۔ اسی ضمن میں ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ لازم نہیں کہ ایک مکمل سیکولر فرد بھی ''آزاد'' ہو۔ مابعد جدیدیت نے خود فرد اور اس کی داخلی موضوعی دنیا کو ایک تشکیل کہا ہے۔ ایرک فرام نے ''استبدادی ضمیر'' (authoritarian conscience) کا تصور پیش کیا ہے۔ بسا اوقات آدمی انفرادی ضمیر کی بجائے، کسی متقدر ہستی، علامت یا آدرش کو اپنی نفسی دنیا میں حل کر لیتا ہے؛ پھر وہ نہیں، غیر محسوس انداز میں یہ ''استبدادی ضمیر'' آدمی سے اخلاقی فیصلے کرواتا ہے۔

ایسا ضمیر آدمی کو ایک آدرش رکھنے اور اس کی تحسین کرنے کی ضرورت پیدا کرتا ہے، جس کی مدد سے وہ

کاملیت کی جستجو کرے اور کاملیت کی یہ علامت کسی خارجی طاقت (شخص، ادارہ) سے وابستہ ہو جائے۔ اس کے نتیجے میں باہر کی طاقت کے مثالی ہونے میں اٹوٹ یقین پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ یقین اس وقت بھی نہیں ٹوٹتا جب حقیقی تجربات، کسی خارجی طاقت سے متعلق تصورات کی کھلی تکذیب کرتے ہوں۔[۴۶]

میشل فوکو نے اسی تصور کو آگے بڑھایا۔

آزادی یہ نہیں کہ کوئی شخص کیا منتخب کر سکتا ہے، کیا چھوڑ سکتا ہے، بلکہ اس سے طے ہوتی ہے کہ وہ کیا، کس انداز میں کہہ سکتا ہے۔ لہٰذا فوکو کے نزدیک آزادی، موضوع انسانی (subject) کے بجائے زبان سے متعلق ہے۔ آزادی کی حدود وہی ہیں جو کلامیے کے نظام (Discursive order) کی حدود ہیں اور کلامیے کے نظام کو سماجی نظام یا سماجی قبولیت سے گڈ مڈ نہیں کرنا چاہیے۔[۴۷]

استبدادی ضمیر، کلامیے کے نظام کا حصہ ہے۔

دونوں جدیدیتوں میں ایک ہی تصورِ کائنات کی نشان دہی سے، یہ دونوں ''ایک'' نہیں ہو جاتیں۔ ہم جانتے ہیں اصل، سرچشمہ، منبع (origin) مبہم ہوتا ہے؛ وہ ہمیں ایک قسم کا تاریخی علم دیتا ہے، خود شے کے کردار کی وضاحت نہیں کرتا۔ تمام زندہ اشیا، علوم اور فنون میں اپنی اصل اور سرچشمے سے باہر نکلنے (outgrow) کی صلاحیت ہوتی ہے۔ لہٰذا یہ دونوں جدیدیتیں، سیکولر سرچشمے سے پھوٹنے کے باوجود، ایک دوسرے سے خاصی مختلف ہی نہیں ہو جاتیں، ایک اپنی خود مختاریت بھی حاصل کر لیتی ہیں، لیکن بیگانگی نہیں۔ یہ چیز دونوں کے رشتے کو پیچیدہ بناتی ہے۔ اپنی اس خود مختار قلمرو میں جمالیاتی جدیدیت، فلسفیانہ جدیدیت اور اس کے مظاہر پر تنقید کرنے کی صلاحیت اور پوزیشن حاصل کر لیتی ہے۔ اس طرح مغربی جدیدیت، خود اپنی تنقید کی راہ ہموار کرتی ہے۔ خود اپنے اندر سے تنقید، مغربی جدیدیت کو ضرر نہیں، فائدہ پہنچاتی ہے۔ (اصولی طور پر وہ سب تہذیبیں، نظریے، فلسفے استحکام حاصل کرتے ہیں، جن میں نہ صرف اپنے اندر کے نقادوں کا خوف نہیں ہوتا بلکہ جو اپنے محاکے کا سامان خود کرتے ہیں) مغربی جدیدیت خود اپنے تاریک پہلوؤں سے، آگاہ ہوتی ہے اور توازن پیدا کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ فلسفیانہ جدیدیت یوٹوپیا تخلیق کرتی ہے... روشن خیالی، ترقی، عظمت، آزادی، امن،، مساوات، عام انسانی مسرت... یہ سب یوٹوپیا ہیں، جنھیں جنگوں، تشدد، عدم مساوات، صارفیت وغیرہ نے بے نقاب کیا۔ جدید فنون نے زندگی کی ڈسٹوپیائی تصویر پیش کر کے اس غیر حقیقی، یوٹوپیائی دنیا کے کھوکھلے پن کو نہ صرف اجاگر کیا، بلکہ انسانوں کو حقیقت کا سامنا کرنے کے قابل بنایا اور ان کے اندر غیر حقیقی امیدوں کا خاتمہ کیا اور توازن پیدا کیا۔ یہ وہ نکتہ ہے جو ہمارے یہاں مغربی جدیدیت کے مباحث میں نظر انداز ہو جاتا ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر سے جدید تخلیق کاروں نے روشن خیالی پر مبنی فلسفے پر تنقید شروع کر دی تھی۔ مابعد جدیدیت کی روشن

خیالی پر تنقید کی پیش رو جمالیاتی جدیدیت ہے۔ تاہم نشانِ خاطر رہے کہ مابعد جدیدیت نے جمالیاتی جدیدیت، خصوصاً فن کی خودمختاریت پر بھی سوالات اٹھائے جو فی الوقت ہماری بحث کا حصہ نہیں ہیں۔

جمالیاتی جدیدیت کی خودمختار قلمرو سے ٹھیک ٹھیک کیا مراد ہے؟ جدید ادب، مصوری، موسیقی اور باقی سب فنون میں یہ خود آگاہی پیدا ہوئی کہ ان کی اپنی مخصوص فنکارانہ دنیا ہے اور انھیں اپنے جواز، مقصد، معنی اور کردار کے لیے کہیں اور نہیں، اسی اپنی... فن کی... دنیا کو دیکھنا ہے۔ جدید فنون کے لیے خود ان کے سوا کوئی حکم نہیں ہے۔ بہ ظاہر یہ انتہا پسندانہ خود پسندی تھی اور سفید، جدید مغربی تہذیب میں مضمر نرگسیت کی مانند تھی۔ لیکن اس میں جدید مغربی تہذیب کی مانند تکبر اور دوسرے علوم یا شعبوں کو روندنے اور ان کی تحقیر کی آرزو نہیں۔ یہ خود پسندی، اسے باہر کی دنیا سے لاتعلق نہیں، اس کے سلسلے میں زیادہ حساس بناتی تھی اور زیادہ مزاحمت پسند بھی۔ جدید فنکاروں کا دعویٰ تھا کہ باہر کی دنیا، باہر کی دنیا کی منطق، مذہب، قوم، نسل اور ان کی بنیاد پر لڑی جانے والی جنگیں... کوئی بھی ان کے لیے حکم نہیں ہے۔ جدید فنون کی تجریدیت بھی فن کی خالص شکل تک رسائی کی کوشش ہے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ جدید فنون اپنی موضوعیت میں جیتے، پنپتے اور دنیا سے معاملہ کرتے ہیں۔ یہاں سے جدید فنون میں دو مختلف تصورات سامنے آئے۔ ایک یہ کہ جدید فنون کی دنیا، فنون کی شعریات یا محتاط لفظوں میں فنون کی خالص فنی روایت سے مل کر بنتی ہے (اس کی نمائندگی ایلیٹ نے کی اور اس میں فن کی اس یورپی روایت کا لحاظ کیا گیا ہے، جس کا آغاز یونان سے ہوتا ہے)۔ فن کی روایت اور فن کی تاریخ میں فرق کیا گیا؛ فن کی روایت، غیر تاریخی ہے، یعنی وہ مسلسل ہے۔ تاہم ہمیں یہ تسلیم کرنا چاہیے کہ فن کی خودمختاریت کا یہ تصور قدامت پسندی کے عنصر سے خالی نہیں۔

دوم یہ کہ جدید فنون کی خودمختار دنیا، خود فنکار کے تخلیقی تجربے کا دوسرا نام ہے، جو یکسر غیر تاریخی اور غیر روایتی ہے۔ ایلیٹ کے یہاں فنکار اپنی شخصیت کی قربانی دیتا ہے، یہاں اپنی شخصیت کا جشن مناتا ہے۔ وہ اس یقین کا حامل ہوتا ہے کہ وہ منفرد ہے، دوسروں سے الگ ہے، دوسروں پر انحصار سے آزاد ہے، اپنی بصیرت، اپنے علم، اپنے احساسات کے ضمن میں خود کفیل ہے؛ اسے خود پر خدا کی مانند یقین ہے۔ وہ خود کو نوع کے طور پر نہیں، ایک فرد کے طور پر دیکھتا ہے۔ چوں کہ اسے سند، روایت، تاریخ کی ضرورت نہیں ہوتی، اس لیے وہ اپنے فن میں حسن، عظمت، ثقافت، اخلاقیات کی بجائے انفرادیت کی آرزو کرتا ہے۔ خودمختاریت کی ان دونوں صورتوں میں جدید فنون نے انسانی زندگی کے انتہائی گہرے داخلی پہلوؤں کو پیش کیا ہے۔ قوم پرستی، جنگوں، آمریت کے خلاف

مزاحمت بھی اپنی اسی خالص فنکارانہ دنیا کی مدد سے کی ہے؛ یعنی نئے فنی تجربات کر کے۔ بجا کہ فن کی خود مختار دنیا پر اصرار، یورپی تاریخی صورتِ حال (پہلی عالمی جنگ خصوصاً) کے ردّعمل میں تھا۔ حقیقی موت اور تشدد کے خوف کا مقابلہ،فن کی اصل کے تحفظ کی صورت میں کیا گیا، بالکل ایسے ہی جیسے موت کی آہٹ آدمی کی تحفظِ ذات کی سب قوتوں کو جگا دیتی ہے اور وہ بے خوف ہوکر خود سے بڑی آفتوں کا مقابلہ کرنے پر تیار ہو جاتا ہے اور یہ واقعہ آدمی کو ہمیشہ کے لیے بدل دیتا ہے۔ جدیدیت کے بعد فن کا مطلب بھی شاید ہمیشہ کے لیے بدل گیا ہے۔

جدیدیت اور نوآبادیات

جدیدیت اور نوآبادیات کو تین زاویوں سے زیرِ بحث لایا جا سکتا ہے۔ یورپی جدیدیت اور نوآبادیات میں کیا تعلق ہے؟ اور اردو کی جدیدیت کا نوآبادیات سے کیا رشتہ ہے؟ نیز اردو کی جدیدیت کا یورپی جدیدیت سے کیا تعلق ہے؟

یورپی جدیدیت اور نوآبادیات میں رشتے کی پہلی صورت تو تاریخی ہے۔ ایشیائی و افریقی ملکوں میں یورپی جدیدیت، نوآبادیات کے ساتھ ہی پہنچی۔خود اردو ادب کا یورپی جدیدیت سے تعارف، نوآبادیات کے عہد میں اور اس کے زیرِ اثر ہوا۔دوسری طرف خود یورپی تاریخ میں بھی جدیدیت و آبادیات میں ہم زمانیت (simultaneity) تعلق ہے۔ دونوں ایک ہی وقت میں رونما ہوئی ہیں۔ یورپ نشاۃ ثانیہ کے نتیجے میں اپنے تاریک عہد سے نکلا تو بلند ارادوں کے حامل بحری مہم جو کے طور پر کرۂ ارض کے کونے کونے کو زیرِ پا لانے کے لیے بے تاب ہوا۔ گویا اس نے جس وقت مذہبی تصورِ کائنات کو خیر باد کہہ کر جدید،سیکولر تہذیب کا سفر شروع کیا، اسی وقت دوسرے براعظموں کو اپنی نوآبادیاں بنانے کا عزم بھی کیا۔ جیسے جیسے برطانیہ،فرانس، اسپین اور دوسرے یورپی ملک ایشیا، افریقا کے ملکوں کو خصوصاً فتح کرتے گئے، اپنی دولت میں اضافہ، اپنے سیاسی تخیل میں وسعت اور دوسرے ملکوں کی ثقافت، زبانوں، جغرافیے کا سائنسی علم حاصل کرتے گئے، ان کے یہاں صنعتی ترقی ہوتی گئی، تجربی اور سماجی سائنسوں کی روایت مستحکم ہوتی چلی گئی؛ یعنی ایک جدید، مادی تہذیب کے خالق کے طور پر اپنی شناخت مستحکم کرتے چلے گئے اور اسے اپنی نوآبادیوں میں مقبول بنانے کی سعی کرنے لگے۔ جدیدیت اور نوآبادیات کے اس تاریخی اور ہم زمانی تعلق کے پیشِ نظر کچھ دانشوروں کے لیے یہ سوچنا بالکل منطقی محسوس ہوتا ہے کہ یورپی جدیدیت اور نوآبادیات کی علمیات مشترک ہیں؛ ایک کو دوسری سے جدا نہیں کیا جا سکتا۔ ہمارے یہاں مذہبی احیا پسند اور عالمی سطح پر افریقی یا

لاطینی امریکی ردنوآبادیاتی دانشور یہی رائے رکھتے ہیں۔ انیسویں صدی ہی میں مسلمان علما نے انگریزی سامراج کی مخالفت میں جس نکتے پر نسبتاً زیادہ توجہ مرکوز کی، وہ یورپ کی مادی تہذیب یا جدیدیت تھا۔ جب کہ افریقی و لاطینی امریکی دانشوروں نے مغربی جدیدیت کی مخالفت، بنیادی انسانی حقوق اور ثقافت کی پامالی کے ردّعمل میں کی۔

ایمی سیزارے (Aime Cesaire) (۱۹۱۳ء-۲۰۰۸ء) جدیدیت اور نوآبادیات کے تعلق پر ابتدائی لکھنے والوں میں سے ہے۔ اس نے ۱۹۵۰ء میں اپنی کتاب *Discourse on Colonialism* میں، جسے ''تیسری دنیا کا منشور'' کہا گیا ہے، مغربی تہذیب اور نوآبادیات کو بہ یک وقت موضوع بنایا۔ اس نے جدیدیت کی جگہ ''مغربی تہذیب'' کی اصطلاح استعمال کی، اس لیے کہ اپنی نوآبادیوں میں یورپ نے اپنی تہذیب کی عظمت و آفاقیت پر زیادہ زور دیا تھا اور تمام نوآبادیوں کو غیر مہذب، وحشی، اجڈ کہا تھا۔ اس بیانیے کی مدد سے اپنی نوآبادیوں میں ''تہذیب آموزی'' یا جدیدیت کے منصوبے شروع کیے۔ ایمی سیزارے کا مؤقف ہے کہ ان منصوبوں میں مغربی تہذیب نے اپنی سفلی جبلتوں کو بے روک ٹوک ظاہر ہونے دیا۔ ایمی سیزارے پہلا مصنف ہے جس نے کہا کہ اس کا اثر خود یورپ پر پڑا۔ نوآبادیات کے سبب، یورپ، ''عقل'' اور ''ضمیر'' کے پیمانے یعنی اخلاقی اور روحانی اعتبار سے اپنا دفاع کرنے سے قاصر ہے۔[۴۸] گویا اگر عالمی ضمیر نام کی کوئی شے ہے تو اس کے کٹہرے میں کھڑی مغربی تہذیب کے پاس اپنے دفاع میں کہنے کے لیے کچھ نہیں۔ دوسرے لفظوں میں نوآبادیات نے سب سے زیادہ داغدار خود مغربی تہذیب یا جدیدیت کو کیا ہے، صرف اخلاقی مفہوم میں نہیں بلکہ خود تہذیب کے معنی میں بھی۔ تخلیقی طور پر فعال تہذیب وہ ہوتی ہے جسے دوسری تہذیبوں کا خوف ہوتا ہے نہ ان سے نفرت اور نہ ان پر مسلط ہو جانے کی مجنونانہ خواہش۔

ہمارے زمانے میں جدیدیت اور نوآبادیات کی یکساں علمیات پر خورخے لوئیس بورخیس کے ہم وطن والٹر مگنولو (Walter D. Mignolo) نے لکھا ہے۔ وہ جدیدیت کو ایسا یورپی بیانیہ قرار دیتے ہیں جس کا تاریک رخ نوآبادیات ہے۔ اس کے مطابق:

> جدیدیت ایک پیچیدہ بیانیہ ہے جس کا نقطۂ آغاز یورپ ہے۔ یہ ایسا بیانیہ ہے جس نے اپنی کامیابیوں کا جشن منا کر مغربی تہذیب کی تعمیر کی ہے، مگر اس کے ساتھ ہی اپنے تاریک رخ ''نوآبادیات'' کو چھپایا ہے۔ نوآبادیات، جدیدیت کی ترکیب میں شامل ہے۔ کوئی جدیدیت، نوآبادیات کے بغیر نہیں۔[۴۹]

مگنولو کی رائے سے دو اہم باتیں سامنے آتی ہیں: جہاں جہاں جدیدیت اور جس جس شکل

میں ہے وہ اپنی اصل میں یورپی ہے اور جدیدیت کی ہر شکل نوآبادیاتی آسیب کو باقی رکھنے کی کوشش کے سوا نہیں۔لہٰذا ردّ نوآبادیات کا دوسرا مطلب مغربی جدیدیت کا رد ہے۔

اگرچہ مگنولو اپنے ردّ نوآبادیاتی تناظر کو بائیں بازو کی مارکسی فکر سے الگ کرتا ہے اور مارکسی فکر کے محض سرمایہ داریت پر توجہ مرکوز رکھنے اور ''مغربی مارکسیت'' سے اس کے تعلق کی بنا پر اسے سخت تنقید کا نشانہ بناتا ہے مگر خود اس کی رائے اس مارکسی نظریے کے بہت قریب ہے، جس کے مطابق ''سرمائے کی منطق، جدیدیت کی منطق کا تعین کرتی ہے۔سرمائے کی منطق کے ارتقا کی تاریخ، جدیدیت کی منطق کے ارتقا کی تاریخ بھی ہے۔[۵۰]'' صاف سیدھے لفظوں میں جدیدیت کا جنم سرمایہ دارانہ نظام کی کوکھ سے ہوا ہے۔سرمایہ مسلسل اور آزادانہ حرکت چاہتا ہے کہ اس میں لامتناہی نمو اور لامحدود اضافہ ہوتا رہے، یہی منطق یورپی سائنسی جدیدیت کی بھی ہے؛ جدیدیت بھی مسلسل نئے پن، اختراع، سماجی تحرک، تبدیلی چاہتی ہے۔نیز جہاں جہاں سرمایہ داریت کو فروغ ملتا ہے وہاں جینے کے اسلوب کی آزادی اور اشیا کے انتخاب کی آزادی کو لازمی قدر کا مرتبہ حاصل ہوتا ہے۔کیا نوآبادیاتی ہندوستان، لاطینی امریکا یا افریقا میں انتخاب کی یہ آزادی دی گئی؟

حقیقت یہ ہے کہ نوآبادیات کی اگر کوئی منطق تھی تو وہ سرمایہ دارانہ تھی۔نوآبادیات اور مغربی جدیدیت میں رشتے سے زیادہ، نوآبادیات اور سرمایہ داریت میں تعلق کہیں زیادہ گہرا ہے اور نمایاں بھی ہے۔کسی دوسرے ملک کو اپنی نوآبادی بنانے کا اگر کوئی واحد مقصد تھا تو وہ معاشی تھا؛ افریقی انسانوں کو غلام بنانے سے لے کر مقامی صنعتوں کی تباہی، ثقافتی وسماجی ڈھانچے کی بربادی، اپنی زبانوں اور ثقافت کا بے رحمانہ نفاذ... یہ سب کچھ معاشی مقصد کے حصول کے ''ذرائع'' تھے۔اسی طرح اپنی نوآبادیوں میں اپنی ''جدید ٹیکنالوجی'' کا تعارف بھی اپنے سرمائے میں اضافے کی خاطر تھا۔پاکستان میں آج بھی نوآبادیاتی عہد کی جن یادگاروں پر ایک طبقہ فخر کرتا ہے، ان میں ریل سرفہرست ہے۔اس ''جدیدیت'' کا قصہ سن لیجیے:

> سب سے پہلے برطانوی سرمایہ ریلوں پر لگایا گیا اور اس میں برطانیہ کی لوہا اور فولاد بنانے والی کمپنیوں اور بالخصوص انجینئرنگ فرموں کے اغراض مدِنظر تھے،لیکن سب سے زیادہ ریلوں کی توسیع میں برطانوی کارخانوں کا فائدہ نظر آتا تھا تاکہ برطانیہ کی تجارت کا جال ہندوستان میں جلد از جلد پھیل جائے۔ایسٹ انڈیا کمپنی نے تجارتی کاروبار کے زمانے میں دولت کی کثیر مقدار ہندوستان سے کھینچ لی تھی جس نے انگلستان پہنچ کر بہت بڑے سرمایہ کی شکل اختیار کر لی تھی اور یہ دراصل وہی سرمایہ تھا جو اب ہندوستان میں لگا دیا گیا۔[۵۱]

ریل کا نیا پن، سفری آسانی اور اس سے بڑھ کر گورے کے امیج کی مانند اس کا قوی ہیکل ہونا، اس کے پسِ پشت سرمایہ دارنہ مقصد سے صرفِ نظر سکھاتا تھا۔غلامی اور استحصال کو جائز ثابت

کرنے کے لیے ساری منطق گورے نے وضع نہیں کی تھی؛ اس ضمن میں خود ہندوستانیوں نے بھی ''تخلیقیت'' کا مظاہرہ کیا ہے اور آج بھی کرتے ہیں۔ سرمایہ دار اور صارف میں بعض خاموش مفاہمتیں ہو جاتی ہیں جو سرمایہ داریت کو کسی مزاحمت کے بغیر جاری رکھتی ہیں۔

امریکی نقاد فریڈرک جیمسن (پ: ۱۹۳۴ء) کو بھی مغربی جدیدیت اور امپیریلزم میں راست تعلق نظر نہیں آتا۔ وہ مغربی جدیدیت کو غیر سیاسی (اور ظاہر ہے اس کے پیشِ نظر جمالیاتی جدیدیت ہے) کہتا ہے، جسے خود اپنی خود مختار دنیا میں رہنا عزیز ہے۔ اس کے مطابق امپیریلزم کی اگر کوئی منطق (dynamic) ہے تو وہ ٹھیک ٹھیک سرمایہ داریت ہے۔[۵۲]

نوآبادیات اپنے سرمایہ دارانہ مقاصد کے حصول کے لیے کئی قسم کے سراب تخلیق کرتی ہے۔ پہلے سماجی انقلاب اور پھر ''تہذیب آموزی'' (civilising mission) بھی ایسے ہی سراب تھے۔ صرف انگریز ہی نہیں، مقامی رہنماؤں اور عالمی دانشوروں کا ایک طبقہ بھی یہ ماننے لگا تھا کہ نوآبادیات، سماجی انقلاب (جسے آج ہم جدید کاری کہہ سکتے ہیں) کے لیے ناگزیر ہے۔ مارکس جیسا فلسفی ہندوستان میں برطانوی استعماریت کے ہر طرح کے استحصال کو یہاں کے سماج کی جدید کاری کے لیے لازم خیال کرنے لگا تھا۔ مارکس نے یہ تسلیم کیا کہ ہندوستان پر برطانیہ نے جو مصیبت نازل کی ہے، وہ لامحدود طور پر اور شدت سے ان سب مصائب سے بڑھ کر ہے جو اس سے پہلے اس خطے نے برداشت کیں۔ اس نے یہ بھی کہا کہ برطانیہ نے ہندوستان کے معاشرے کا پورا ڈھانچہ تہس نہس کر کے رکھ دیا ہے، جس کی تعمیرِ نو کے آثار نظر نہیں آتے۔ مارکس نے یہ باتیں ۱۸۵۳ء میں لکھی تھیں۔ آگے اس نے لکھا کہ یہ درست ہے کہ انگلستان، ہندوستان میں جو سماجی انقلاب لایا ہے، وہ اس کے سفلی مفادات کے تحت ہے اور اس کے نفاذ میں اس نے حماقتیں کی ہیں مگر سوال یہ نہیں ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا بنی نوع انسان، ایشیا میں انقلاب لائے بغیر اپنی ذمے داری پوری کر سکتا ہے جو تقدیر نے اس کے سپرد کی ہے؟ انگلستان نے جو بھی جرائم کیے ہیں، وہ سماجی انقلاب کا تاریخی ذریعہ بنا ہے۔[۵۳] سماجی انقلاب کیا تھا؟ شہر و دیہات کے سماجی و معاشی ڈھانچے کی توڑ پھوڑ جو اس کے نزدیک ہندوستان میں مطلق العنانیت کے استقرار کا باعث تھے۔ حیرت انگیز طور پر مارکس نے ہندوستان کو پہنچنے والے زخموں کے دفاع میں گوئٹے کے دیوان مشرقی سے ایک شعر شامل کیا ہے، جس میں تشدد اور مسرت کے باہمی رشتے کو موضوع بنایا گیا ہے۔[۵۴]

کیا ہم یہ سمجھنے میں حق بجانب نہیں کہ مارکس کے یہاں بھی اس سفید آدمی کی منطق کارفرما ہے جس نے اپنے کاندھوں پر کالے آدمیوں کو تہذیب سکھانے کا بوجھ اٹھا رکھا ہے اور کالے آدمی ان

کی نظر میں واقعی وحشی ہیں جنھیں عقل و منطق سے نہیں، طاقت و تشدد سے تہذیب کے دھارے میں لایا جا سکتا ہے؟ انسانی مصائب کو جائز ثابت کرنے کے لیے کسی منطق کا استعمال بجائے خود متشددانہ عمل ہے، خواہ یہ منطق، مستقبل سے متعلق کتنے ہی روشن خواب دکھاتی ہو۔ اسی طرح کی منطق، جنگی جرائم کے حق میں بھی استعمال کی جاتی ہے۔ نوآبادیاتی ہندوستان کو تہذیب، ترقی، روشن خیالی سے ہمکنار کرنا، ایک یوٹوپیا تھا جسے سائنسی عقلیت پر مبنی یورپی جدیدت سے اخذ کیا گیا تھا۔ عجیب بات ہے ہر طرح کا یوٹوپیا، انسانوں کی کئی کئی نسلوں، کئی ثقافتوں، زبانوں، قدروں کی قربانی مانگتا ہے۔ انجام مایوسی، تباہی، ظلمت ہے۔ کم از کم جدید انسانی تاریخ یہی بتاتی ہے!

ہماری نظر میں مذکورہ بالا تصورات یورپ مرکزیت کا شکار ہیں۔ صرف اس لیے نہیں کہ جدیدیت کو خالص یورپی مظہر قرار دیا گیا ہے، بلکہ جدیدیت کے سرمایہ داریت اور نوآبادیات کے ساتھ تعلق کو بھی یورپی تاریخی، نوآبادیاتی تناظر میں دیکھا گیا ہے۔ جدیدیت یورپ کی تاریخ کا ایک عہد ضرور ہے اور یہ بھی درست ہے کہ وہ نوآبادیات کے ساتھ ایشیا و افریقا اور دوسری نوآبادیوں میں پہنچی، مگر جدیدیت انسانی تاریخ کا ایسا واحد متن نہیں جسے فقط یورپ نے لکھا ہو یا یورپ ہی میں لکھا جا سکتا ہو۔ لہٰذا جب جدیدیت کو سرمایہ داریت یا نوآبادیات کی علمیات سے جوڑا جاتا ہے تو مغرب کی اس جدیدیت کو پیش نظر رکھا جاتا ہے، جسے فلسفیانہ جدیدیت کہنا چاہیے۔ خود مغرب میں اس جدیدیت کو سخت تنقید کا سامنا رہا ہے؛ پہلے جمالیاتی جدیدیت نے، جس کی تفصیلی بحث ہم کر آئے ہیں، بعد میں مابعد جدیدیت نے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ والٹر مگنولو صاف کہتا ہے کہ وہ مغربی جدیدیت پر شپینگلر اور مابعد جدیدیت کی تنقید کو پیش نظر نہیں رکھتا، کیوں کہ وہ مغربی جدیدیت کو صرف اپنے قومی ردّ نوآبادیاتی تجربے کی روشنی میں معرض تنقید میں لاتا ہے۔

ہماری رائے میں جدیدیت اور نوآبادیات میں زمانی تعلق ضرور ہے مگر ان دونوں کی علمیات یکساں نہیں ہے۔ جدیدیت کی علمیات کا بنیادی اصول، فرد کی آزادی، اپنی دنیا، اپنے بشری وسائل سے آپ پیدا کرنے سے عبارت ہے، جب کہ نوآبادیات، آدمی کو ایک ایسا بچہ... اور زیادہ تر جانور... سمجھتی ہے جو فیصلہ سازی، انتخاب اور برے بھلے میں امتیاز کی قوت ہی سے محروم ہے۔ اسے ایک مقتدر ہستی کی سرپرستی اور راہنمائی مسلسل درکار ہے۔ جدیدیت کا فرد ہر قسم کے انحصار کا خاتمہ کرتا ہے، اپنی تقدیر خود بناتا ہے، پہلے سے موجود فکری، اسلوبی سانچوں کی شکست کرتا ہے، کسی کو اپنا راہنما و مربی نہیں بناتا، ماضی کی سب مقتدر شبیہوں کے حاکمانہ کردار سے معزول کرتا ہے؛ اسے اپنی تخلیق کے سلسلے میں باہر سے کسی کی تائید چاہیے نہ سند؛ وہ اپنے تجربے ہی کو اپنی سند بناتا

ہے۔اسے عظیم بننے کی بجائے اپنے مستند اظہار کی آرزو ہوتی ہے۔دوسری طرف نوآبادیات میں فرد کا سرے سے وجود ہی نہیں ہوتا؛ وہ ایک subject ہوتا ہے؛ اپنے لغوی وتوسیعی معنوں میں۔ وہ ایک محکوم وجود مگر وجود کی آزادی سے محروم ہوتا ہے۔ اسے ''امپیریل مرکز'' کو مسلسل اپنی وفاداری، اطاعت پذیری، احکام کو سمجھنے کی صلاحیت اور ان پر صدقِ دل سے عمل کرنے کا یقین دلانا ہوتا ہے۔اس کی داخلی دنیا (Subjective world) کی تشکیل کرکے، یہ امر اس کے لیے ''فطری'' بنا دیا جاتا ہے کہ وہ اطاعت پذیری کو صرف ایک سیاسی فریضہ نہیں، اخلاقی قدر سمجھنے لگے؛ اپنی ذات، اپنے مال، اپنی آبرو کی قربانی کو اعلیٰ قدر خیال کرے۔ داخلی دنیا کی تشکیل کے لیے، ایرک فرام کے لفظوں میں ''استبدادی ضمیر'' سے زیادہ کچھ مؤثر نہیں؛ یعنی طاقت اور اس کی نمائندگی کرنے والی علامتوں کی تحسین میں خوشی محسوس کرنا اور صرف اسی طاقت کو کمال کا نمونہ سمجھ کر، اپنی بہترین صلاحیتوں کو اس کے حصول میں صرف کرنا۔ اعلیٰ ترین کا تصور جب بھی کرنا انھی علامتوں کے ذریعے کرنا جو طاقت نے اپنی ترجمانی کے لیے وضع اور رائج کیں۔ صاف لفظوں میں نوآبادکار کی سیاسی طاقت کے حساب سے، اس کی ثقافتی عظمت کا تصور کرنا اور نوآبادکار کی ثقافتی علامتوں (زبان، ادب، لباس، خوراک، فنِ تعمیر، آداب وغیرہ) کے ذریعے کمال کی جدوجہد کرنا۔اس جدوجہد میں جدید فرد اور ''نوآبادیاتی سبجیکٹ'' میں فرق دھندلا سکتا ہے۔ کسی دوسری تہذیب سے استفادہ ایک چیز ہے اور اس تہذیب کے طاقت کے نظام یا علامتوں کو اپنا ''مقتدر ضمیر'' بنا لینا دوسری چیز ہے۔ سادہ سی بات ہے، جدید فرد کو طاقت کی حمایت چاہیے نہ تائید؛ وہ طاقت کی سب شکلوں کو معرضِ استفسار میں لانے کا قائل ہوتا ہے۔ اسے انسان کے بنیادی، فطری جوہر پر کامل یقین ہوتا ہے۔غالب کے لفظوں میں اس کا قائل ہوتا ہے ۔

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی

لہٰذا نوآبادیات ہی نہیں کسی بھی مطلق العنان حکومت کو ''جدید فرد'' مطلوب نہیں ہوتا۔

خود مغربی ملکوں میں جہاں جدیدیت کا جنم ہوا اور جہاں وہ اپنے عروج کو پہنچی، وہاں اس کا تاریک رخ یعنی نوآبادیات کیوں غائب ہے؟ اگر جدیدیت کی خطابت ہی میں نوآبادیات شامل ہے تو پھر مغرب کی جدید ریاستوں کے سب شہریوں کو اسی طرح کے جبر، امتیاز، استحصال، مسلط کردہ خاموشی کا سامنا کرنا پڑتا، جس کا سامنا ایشیا و افریقا کے لوگوں کو کرنا پڑا۔ بلاشبہ مغرب کی جدید ریاستیں فرد کی آزادی کے حوالے سے مثالی نہیں ہیں؛ وہاں بھی ترغیب، تشویق اور نامحسوس انداز میں شہریوں کی آزادی کو محدود کیا جاتا ہے، ان کے لیے کئی موضوعات (مثلاً ہولوکاسٹ) اسی طرح شجرِ ممنوعہ

ہیں، جیسے ہمارے یہاں ہیں (مذہب و مذہبی شخصیات پر آزادانہ گفتگو) مگر سفید لوگوں کو بہ ہر حال، باقی رنگ ونسل و مذہب کے لوگوں کے مقابلے میں اچھی خاصی آزادی حاصل ہے۔ آج بھی سیاہ فام اکثریت کو امریکا میں بدترین امتیاز کا سامنا کرنا پڑتا ہے تو اس کا سبب سفید آدمی کا نسلی تکبر ہے جو دوسرے رنگ کے آدمی کو اپنا غیر سمجھتا ہے؛ خود اس کے جدید قوانین اس امتیاز کی اجازت نہیں دیتے۔ اصل یہ ہے کہ نوآبادیات، مغرب کی جدید تاریخ کا تاریک رخ ہے، جس کا وہ دفاع نہیں کرسکتا۔

نوآبادیات نے جدیدیت کا ایک خاص متن ایشیا، افریقا اور اپنی دیگر نوآبادیوں کے لیے وضع کیا۔ جدیدیت کا یہ متن، اس جدیدیت کا التباس ابھارتا ہے جسے یورپی جدیدیت کہنا چاہیے۔ یعنی عقلیت پسندی، سماجی وتعلیمی اصلاح، نئے سائنسی انسانی علوم، انسانی حقوق، آزادی جیسے الفاظ بکثرت سننے کو ملتے ہیں جو یورپی جدیدیت کی اصل ہیں، مگر ان کے مفاہیم اور ان پر عمل کی صورتیں وہ نہیں جو خود یورپ میں رائج ہوئیں۔ ایک خطے پر غاصبانہ قبضے اور وہاں کے وسائل ہتھیانے کے بعد وہاں انسانی حقوق، آزادی، روشن خیالی اور نئی تعلیم کے دعوے کس قدر تضادات کے حامل ہیں، یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں۔ یہ تضاد صرف دعوے اور عمل کا یعنی پالیسی کا نہیں، اخلاقی بھی ہے۔ لہٰذا نوآبادیات کے ساتھ متعارف ہونے والی جدیدیت کے لیے مناسب اصطلاح ''نوآبادیاتی جدیدیت'' ہے۔

نوآبادیاتی جدیدیت، جدیدیت کی بگڑی ہوئی تصویر (caricature) ہے۔ اس میں فرد کو اپنی انفرادیت، آزادی اور ارادے کے اظہار اور تحفظ کے مواقع حاصل نہیں؛ اصل یہ ہے کہ اس میں فرد سرے سے موجود ہی نہیں؛ وہ نرم سے نرم لفظوں میں کم ذہنی صلاحیت کا حامل بچہ ہے، جس کی تاریخ ڈسپائٹک ہے، جس کے آباء واجداد ناخواندہ اور نیم وحشی تھے، ان میں نفاق تھا، باہمی نفرت تھی؛ ان کے پاس اگر زبانیں، ادب، جمالیات، اخلاقیات، فنِ تعمیر، معاشی نظام تھا بھی تو وہ پست، ناکارہ، لغو اور نئے زمانے کا ساتھ دینے سے قاصر تھا۔ نوآبادیاتی جدیدیت، مقامی لوگوں کو اپنے ماضی کو سیاسی طور پر ڈسپائٹک، ثقافتی طور پر زوال کا شکار اور ادبی لحاظ سے مبالغے اور جھوٹ سے لبریز تصور کرنے پر مجبور کرتی ہے، اور اس کے اندر ایک ایسے خلا کو جنم دیتی ہے جسے وہ ''مغرب/ یورپ'' سے بھرتا ہے۔ نیز باہمی اتحاد و اتفاق، قوم پرستی، جدید تعلیم جو انھیں استعماری بندوبست میں ایک پرزہ بنائے، نہ کہ آزادانہ سوچنے والی مخلوق، نئی وضع قطع... جیسی چیزوں سے یہ خلا بھرا گیا۔ واضح رہے کہ انیسویں صدی کے صرف ان ادیبوں نے نوآبادیاتی جدیدیت کے پیدا کردہ خلا کو اپنے اندر محسوس کیا جنھوں نے اپنے ماضی کا وہی تصور کیا جو برطانوی منتظمین اور مستشرقین کا قائم کیا ہوا تھا؛ انھوں نے

ہی اتفاق و یگانگت، قوم پرستی، سماج و ادب کی نئی طرز پر اصلاح کا بیڑہ اٹھایا۔ علاوہ ازیں یہ ادیب جس ''یورپ'' سے خلا کو بھرنا چاہتے تھے وہ ان کے آزادانہ تامل کا نتیجہ نہیں، بلکہ برطانوی استعمار کاروں کا تشکیل دیا ہوا یورپ تھا۔ دوسرے لفظوں میں نوآبادیاتی جدیدیت میں آدمی دوسروں کی تشکیلات کو جیتا ہے؛ ماضی کی تفہیم پر اس کا اختیار ہوتا ہے نہ حال کے فہم پر اس کی گرفت ہوتی ہے۔

اردو ادب میں جدیدیت

اردو ادب میں جدیدیت ایک ہمہ گیر اصطلاح سمجھی گئی ہے۔ یہ کثیر اور متضاد عناصر، رجحانات اور ادوار کا احاطہ کرتی ہے۔ اسے انیسویں صدی کے اوائل سے بیسویں صدی کی چھٹی دہائی تک کے رجحانات کے لیے بہ یک وقت استعمال کیا جاتا ہے۔ راجہ رام موہن رائے، ماسٹر رام چند اور سرسید کی تعلیمی و مذہبی اصلاحات جدیدیت کی حامل ہیں۔ انجمن پنجاب اور علی گڑھ تحریک کی ادبی اصلاحات کے تحت سامنے آنے والی قومی و نیچرل شاعری بھی جدید ہے۔ راشد و میرا جی کی شاعری بھی جدید ہے اور چھٹی دہائی کی نئی شاعری اور نئے افسانے کی تحریک بھی جدید ہے۔ گویا تعلیمی، سماجی، مذہبی، ادبی اصلاحات اور ادب میں نئے تجربوں، روایت سے بغاوت، نئی لسانی تشکیلات سے لے کر وجودیت سے عبارت فلسفۂ ادب کے لیے ایک ہی اصطلاح ''جدیدیت'' استعمال کی جاتی ہے۔ ان سب میں ایک چیز مشترک ہے: ''مغربیت۔'' یہ الگ بات ہے کہ ''مغربیت'' کو بھی اردو ادب مختلف ادوار میں مختلف انداز میں تشکیل دیتا رہا ہے۔ سرسید کی ''مغربیت'' اکبر اور اقبال کی ''مغربیت'' سے مختلف ہے اور میرا جی و راشد کی ''مغربیت'' سرسید و اقبال و اکبر تینوں سے مختلف ہے اور بعد میں انتظار حسین، سریندر پرکاش، خالدہ حسین، افتخار جالب کی ''مغربیت'' پہلوں سے مختلف ہے۔ اسی لیے اردو میں جدیدیت کو مغربیت سے الگ کر کے دیکھنا ہی محال لگتا ہے۔ جدیدیت کے حامیوں اور مخالفین کو بالترتیب مغربیت کے حامی اور مخالفین سمجھا جاتا ہے۔ جدیدیت، نوع انسانی کے مخصوص ذہنی رویے کے طور پر بہت کم خیال میں آتی ہے (جس پر تفصیلی بحث مقدمے میں کی گئی ہے)۔ دوسری طرف یہ بات بھی سمجھنے کی ہے کہ اردو میں جدیدیت اور مغربیت دونوں تغیر پذیر تصورات ہیں اور ان کی تغیر پذیری کا سبب، ایک طرف خود جدیدیت و مغربیت میں ہے تو دوسری طرف ان تاریخی و ثقافتی حالات کا نتیجہ جن کے تحت اردو ذہن نے ان سے ربط ضبط قائم کیا۔

اردو ادب کا مغربی جدیدیت سے تعارف بعد میں ہوا۔ پہلے وہ سماجی، تعلیمی اور مذہبی اصلاحات کی صورت رونما ہوئی۔[۵۵] راجہ رام موہن، ماسٹر رام چند اور سید احمد خاں کی کوششوں کو

''اصلاح پسند جدیدیت'' کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اصلاح پسند جدیدیت، مغرب کے روشن خیال فلسفیوں کی عقلیت پسندی اور بشر مرکزیت سے عبارت جدیدیت کا ادھورا، سکڑا ہوا اور مصلحت آمیز متن ہے۔ عزیز احمد نے اسے ''سطحی جدیدیت'' کہا ہے۔ ان کے بہ قول: ''سید احمد خاں نے اپنی تعلیمی اصلاحات میں دورِ وسطیٰ کی قدامت پسندی سے گریز کیا تھا اور مسلمانوں کی سیاسی علیحدگی پسندی کی بنیاد رکھی تھی۔[۵۶]'' دل چسپ بات یہ ہے کہ خود عزیز احمد نے ہندوستان کی تاریخ کو مغربی نظر سے دیکھا ہے، اس لیے انھوں نے ہندوستان کے دورِ وسطیٰ کو قدامت پسند کہا ہے۔ سرسید ہی کے ہم عصر غالب سے زیادہ جدید کون تھا؟

اصلاح پسند جدیدیت چوں کہ نوآبادیاتی سیاسی و انتظامی ڈھانچے میں مسلمان اشراف کے لیے باعزت مقام حاصل کرنے کا مقصود رکھتی تھی، اس لیے وہ نوآبادیات کے جواز و منطق پر کوئی سوال نہیں اٹھاتی تھی، بلکہ جہاں کہیں (انڈین نیشنل کانگریس) یہ سوال اٹھایا جاتا تھا، اسے سید احمد خاں تنقید کا نشانہ بناتے تھے۔ یہی اصلاح پسند جدیدیت، اردو شاعری کے اس اصلاحی منصوبے کی سب سے بڑی حامی بنی، جسے پہلے انجمن پنجاب اور پھر علی گڑھ تحریک آگے لے کر چلی۔ اردو ادب کا یہ اصلاحی منصوبہ، دراصل ان انگریز حکمرانوں کی تہذیب آموزی کی کوششوں کا حصہ تھا، جنھیں اپنے استعماری نظام کے لیے قانونی و اخلاقی جواز کا سوال درپیش تھا۔

تہذیب آموزی کے بیانیے کی اصل فرانسیسی تھی۔ انگریزی کا Civilising mission فرانسیسی ترکیب mission civilisatrice سے ماخوذ تھا۔ فرانسیسی میں تہذیب سیکھنے کا مطلب یہ تھا کہ ہر طرح کے جبر سے آزادی حاصل کی جائے۔ عناصر کے آدمی پر جبر، بیماری کے صحت پر، جبلت کے عقل پر، جہالت کے علم پر اور ملوکیت کے آزادی پر جبر سے نجات حاصل کی جائے۔ دیکھنے میں تہذیب آموزی کا یہ مفہوم کس قدر خوش نما ہے، یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں۔ کون ہے جو عناصر، بیماری، جبلت، جہالت اور آمریت کے جبر سے آزادی نہیں چاہتا؟ اور تاریخ کا وہ کون سا زمانہ ہے جب آدمی کو ان سب چیزوں سے آزادی حاصل کرنے یا حاصل کی گئی آزادی کو برقرار رکھنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ دوسرے لفظوں میں تہذیب آموزی کے اس بیانیے کی تہہ میں ایک طرف عمومی انسانی تجربہ اور علم موجود ہے دوسری طرف عیسائی تبلیغی تصور کارفرما ہے جس کے تحت وہ باقی دنیا کو خدا کے نیک اور مہذب بندے بنانے کا خدائی مشن رکھتے ہیں۔ ان باتوں کی بنیاد پر اس بیانیے نے نوآبادیاتی ہندوستان کے اشراف طبقات کے ایک بڑے حصے کے دل و دماغ میں جگہ بنائی اور اس نے تہذیب آموزی کے انگریزی اقدامات کی پرجوش حمایت کی۔ اردو میں سید احمد خاں، حالی،

آزاد، نذیر احمد نے خاص طور پر۔تہذیب سکھانے سے پہلے، تہذیب سے محروم ہونے یعنی وحشی ہونے کا یقین دلانا لازم تھا۔ سید احمد خاں نے لندن سے سائنٹفک سوسائٹی کے سیکرٹری کو خط میں لکھا کہ ''تمام ہندوستانیوں کو... انگریزوں کی تعلیم و تربیت اور شائستگی کے مقابلے میں درحقیقت ایسی ہی نسبت ہے جیسی لائق اور خوبصورت آدمی کے سامنے نہایت میلے کچیلے وحشی جانور کو''۔[۵۷] یوں وحشی جانور کو سدھانے یعنی مہذب بنانے کا جواز خود بہ خود پیدا ہو گیا۔''وحشی جانور'' انیسویں صدی کی نوآبادیات کی سب سے معروف و مقبول شبیہ ہے جو تعلیم، سماج اور ادب میں سرایت کیے ہوئے ہے۔

رفتہ رفتہ التباس کا پردہ چاک ہوا اور کھلا کہ اس روشن خیال تصور کو استعمار کاروں نے اپنی حکومت کے خود ساختہ جواز (Self-legitimation) کے لیے استعمال کیا۔[۵۸] ۵۸-۱۸۵۷ء کے آشوب کے بعد انگریزوں کو اپنی حکومت کے لیے ایک ایسے قانونی و اخلاقی جواز کی ضرورت تھی، جسے ہندوستانیوں کا طبقۂ اشراف قبول کر لے۔ جدیدیت کے حامل اور اس کی بنیاد پر ثقافتی تکبر میں مبتلا برطانیہ کے لیے ''تہذیب آموزی'' کا بیانیہ اختیار کرنا فطری محسوس ہوا۔ اس کے ذریعے نوآبادیاتی ذہن نے ایک طرف ہندوستانیوں کی طرف سے مزاحمت کے خوف پر قابو پانے کی کوشش کی تو دوسری طرف اپنے احساسِ جرم پر غالب آنے کا اقدام بھی کیا جو ہندوستانیوں کے بدترین معاشی استحصال کے خیال سے ان کے اجتماعی ضمیر میں پیدا ہوتا تھا۔قصہ مختصر،تہذیب آموزی کے اخلاقی، سیاسی اور قانونی مقاصد تھے۔

ہندوستان کو مہذب بنانے کا یہ مشن انگریزوں کو ہندوستانیوں کی ذہنی، تخیلی اور ثقافتی زندگی میں دخل دینے اور فیصلہ کن انداز میں اسے بدلنے کا اختیار بھی دیتا تھا۔ حیرت اس میں نہیں کہ انگریزوں نے سات سمندر پار سے آ کر پورے یورپ کے برابر خطے کو طاقت اور سازش سے محکوم بنایا، حیرت اس پر ہے کہ یورپ کے ہندوستان کے ذہنی، تخیلی اور ثقافتی نقشے کو بدلنے کے نوآبادیاتی اختیار کو خود ہندوستانی اشراف نے خدائی حکمت سے تعبیر کیا۔ (''خدا کی یہ مرضی ہوئی کہ ہندوستان ایک دانش مند قوم کی حکومت میں دیا جائے جس کا طرزِ حکومت زیادہ تر قانون عقلی کا پابند ہو۔ بے شک اس میں بڑی حکمت اللہ تعالیٰ کی تھی[۵۹]'')۔لہٰذا یہ کہا جا سکتا ہے کہ تہذیب آموزی کے بیانیے کا دوسرا نام ''نوآبادیاتی جدیدیت'' ہے۔ یہ سطح پر مغربی روشن خیالی کا تاثر دیتی ہے،مگر حقیقت میں اس کا مقصود نوآبادیات کو قانونی و اخلاقی جواز فراہم کرنا تھا؛ اپنی سیاسی طاقت کو کسی خوف، اندیشے اور ضمیر کو کچوکے کے بغیر استقرار بخشنا تھا۔

تہذیب آموزی کے بیانیے میں ہندوستانیوں کے ''وحشی جانور'' ہونے کی شبیہ کارفرما ہے اور

۱۸۵۷ء سے پہلے کے اردو ادب کو اسی ''وحشی جانور'' کی بڑ سمجھا گیا ہے۔ کلیم الدین احمد نے بیسویں صدی میں اردو غزل کو وحشی صنف کہا تھا مگر انیسویں صدی ہی میں اردو شاعری کے خلاف جو استغاثہ ترتیب دیا گیا، اس میں اسے ناپاک دفتر کہا گیا۔ حالی کی مسدس مدو جزر اسلام (۱۸۷۹ء) جسے اردو کی جدید شاعری کا اوّلین قابلِ قدر نمونہ سمجھا جاتا ہے، اس میں مسلمانوں کو عام تعلیم، اخلاق، مذہب، قانون، طب، فلسفے کے ساتھ ساتھ شاعری میں بھی زوال کی آخری منزل پر دکھایا گیا ہے۔ حالی انتہائی پرسوز لہجے میں سخت ترین اخلاقی حکم لگاتے چلے جاتے ہیں، جس کا اثر شاعری سے بے زاری نہیں بلکہ نفرت ہے۔ ''شعر و قصائد کے ناپاک دفتر'' کی طرف کوئی نگاہ اٹھا کر بھی کیوں دیکھے گا۔

وہ شعر اور قصائد کا ناپاک دفتر
عفونت میں سنڈاس سے جو ہے بدتر
زمیں جس سے ہے زلزلے میں برابر
ملک جس سے شرماتے ہیں آسماں پر
ہوا علم و دیں جس سے تاراج سارا
وہ علموں میں علم و ادب ہے ہمارا[۶]

اگرچہ ۱۸۷۴ء میں انجمنِ پنجاب کے تحت منعقد ہونے والے مناظموں سے جدید اردو شاعری کا رسمی آغاز کیا جا چکا تھا مگر حالی کی مسدس (۱۸۷۹ء) اور شکوۂ ہند (۱۸۸۸ء) صحیح معنوں میں ''اصلاحی جدید اردو شاعری'' کی نمائندہ ہیں۔ آزاد نے انجمنِ پنجاب کے تحت دیے گئے اپنے لیکچروں میں اور آبِ حیات میں، حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں اور سرسید نے اپنے مضامین میں اردو شاعری کو عشقیہ و مدحیہ مضامین اور ان میں مبالغے کی بنیاد پر مخربِ اخلاق کہا۔ ہندوستانیوں کی وحشی جانور کی عمومی شبیہ، ان کی جملہ ثقافتی و جمالیاتی اوضاع پر چسپاں ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس سے یہ تاثر قوی ہوا کہ ہندوستانی مسلمان انیسویں صدی کے اواخر سے بہت پہلے، اپنی بنیادی علمی، اخلاقی، جمالیاتی اور مذہبی خصوصیات ترک کر چکے تھے؛ یعنی ہر ہر اعتبار سے وہ زوال کا شکار تھے۔ گویا ہندوستانی مسلمانوں کی ابتری کے ذمے دار انگریز نہیں، وہ خود ہیں۔ اس سے انگریزی استعماری نظام کو اخلاقی جواز اور مسلمانوں کو احساسِ ندامت بہ یک وقت ملے۔ ماضیٔ قریب پر ندامت مگر ماضیِ قدیم پر فخر بھی مسلمانوں کی عمومی فکر کا لازمی حصہ بنا۔ اپنی حالت بدلنے کے لیے، مسلمانوں نے اپنے اصل اور اوّلین سرچشمے کی طرف رجوع کیا۔

امیر خسرو (۱۲۵۴ء-۱۳۲۵ء) سے غالب تک پانچ سو سے زائد سال بنتے ہیں۔ ان پانچ

صدیوں میں اردو شاعری کو پہلا سب سے بڑا امتحان درپیش ہوا؛ یہ امتحان تاریخ کے ایک خاص دوراہے پر پیدا ہوا، مگر یہ تاریخی نہیں وجودی تھا۔ سب سے بڑا امتحان ''وجودی'' ہی ہوسکتا ہے؛ ایسا امتحان جس میں ایک ایسا حتمی فیصلہ کرنا ہو جو بعد میں تقدیر بنے۔ پانچ صدیوں میں کئی انقلابات آئے۔ اردو شاعری جنوبی اور شمالی ہندوستان کی سماجی، سیاسی تبدیلیوں کی گواہ بنی؛ عوام سے، خواص سے، درباروں سے وابستہ ہوئی؛ مقامی ثقافتوں کے ساتھ ساتھ عجمی ایرانی اثرات بہ طور خاص قبول کیے۔ نیز اپنی اصناف اور شعریات میں وسعت اور تنوع پیدا کیا۔ مگر انیسویں صدی کے اواخر میں پہلی بار اسے اپنی شعریات، اپنی روح، اپنی اصل کے بارے میں سب سے بڑا فیصلہ کرنا پڑا۔ یہ فیصلہ اتنا بڑا تھا کہ پہلے کی شاعری اور اصلاحی جدید شاعری میں ویسی ہی لکیر کھنچ گئی، جیسی دوملکوں کے درمیان کھنچ جاتی ہے۔

پہلے کی شاعری کی سب خصوصیات کو یہاں بیان کرنا ممکن نہیں۔ ایک خصوصیت جو زیادہ نمایاں ہے مگر جسے باقاعدہ موضوع کم ہی بنایا گیا ہے، وہ ہے وحشت۔ اس کی وضاحت سے، اس فیصلے کے مضمرات کو سمجھنا آسان ہوسکتا ہے جسے ہم نے ''وجودی'' کہا ہے۔ وحشت کے مضامین کلاسیکی اردو شاعری میں کثرت سے پیش ہوئے ہیں۔ وحشت کو واضح کرنا بے حد مشکل ہے۔ اس کے معانی میں عجیب وغریب تنوع ہے یا سیال کیفیت ہے: ''آدمیوں سے بھاگنا، سودا، خبط، جنون، بہیمیت، اداسی، ویرانی، ہیبت، دہشت۔'' اس سے ایک ہی بات ظاہر ہوتی ہے کہ اسے سہارنا آسان نہیں ہوتا۔ زیادہ تر اسے عشق کا نتیجہ کہا گیا ہے۔ کلاسیکی شاعری نے عاشق کا ایک تصور وضع کیا، جس کا جی آبادی میں نہیں لگتا؛ وہ بہار کے موسم میں جنگل، بن، دشت، صحرا میں نکل جاتا ہے۔

وحشتِ دل کوئی شہروں میں سماسکتی ہے ۔۔۔ کاش لے جائے جنوں سوئے بیاباں مجھ کو

(قائم چاندپوری)

وہ مجنوں کے پروٹو ٹائپ کی پیروی کرتا ہے۔ اس پر دیوانگی اور جنون کا غلبہ رہتا ہے۔ اسے کسی پل، کہیں چین نہیں پڑتا۔ وہ وحشت میں گریباں چاک کرتا ہے۔ کبھی محبوب کی گلی میں مگر زیادہ تر دشت کے آہو کی مانند مسلسل بے قرار رہتا ہے۔ صرف بیاباں، اپنی بے کنار وسعت کے ساتھ اس کی وحشت کو سہار سکتا ہے۔ لیکن وحشت کا علاج کہیں نہیں۔

ہو سکے کیا اپنی وحشت کا علاج ۔۔۔ میرے کوچے میں بھی صحرا چاہیے

(داغ)

وحشت کی یہ کہانی، شاعری کی ایک اپنی علامتی کائنات پیدا کرنے کے سلسلے کی کڑی ہے۔

ہماری اصلاحی جدیدیت نے اسے مغربی نظر سے دیکھا، اس لیے اسے حقیقت سے بعید، مبالغہ اور جھوٹ کہا۔ ایک ناپاک دفتر۔ انیسویں صدی کے اواخر میں اردو تنقید جس مغربی کینن سے اردو شاعری کا محاکمہ کر رہی تھی، اس کے لیے یہ سمجھنا محال تھا کہ کوئی کیسے اپنا گھر چھوڑ کر دشت میں جا سکتا ہے، کیسے اپنا گریباں پھاڑ سکتا ہے؟ وہ شاعری کو سامنے کی روزمرہ حقیقت کا سیدھا سچا عکس سمجھنے پر مصر تھی اور اس سے ہٹ کر لکھی گئی شاعری پر صرف فنی نہیں اخلاقی اعتراض بھی کر رہی تھی۔ یہ بات اردو شاعری کے لیے سخت اچنبھے کی تھی۔ اردو شاعری نے وحشت کی کہانی سے تعمیر ہونے والی علامتی کائنات کی مدد سے، باہر کی دنیا سے کلام کیا۔ واضح رہے کہ شاعری کی علامتی کائنات، ان واقعات کی تاریخی ولغوی حد بندیوں کو عبور کر جاتی ہے، جنھیں وہ علامت کی تشکیل میں استعمال کرتی ہے۔ لہٰذا وحشت اور اس کے جملہ تلازمات مجنوں کی کہانی کو عبور کر گئے ہیں۔

وحشت سے متعلق اشعار پڑھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ جیسے شاعر زندگی کی بنیادی حقیقت کے روبرو ہے جس کا سامنا ہوش وحواس میں رہ کر نہیں کیا جا سکتا۔ یہ حقیقت اس قدر دہشت خیز ہے کہ آدمی کے دنیا کو سمجھنے والے سب سانچے ٹوٹ جاتے ہیں؛ آدمی بے بس ہو جاتا ہے۔ بیسویں صدی میں وجودیت نے بنیادی انسانی حقیقت کے دہشت انگیز (terrible) ہونے کا فلسفہ پیش کیا؛ اس سے لغویت، بے معنویت اور متلی کی کیفیت پیدا ہوتی تھی۔ کلاسیکی غزل کے شاعر کے یہاں وحشت پیدا ہوتی ہے؛ وہ اسی عالم میں دشت کی طرف آہوئے رمیدہ کی مانند بھاگتا ہے؛ وہ کسی آدمی سے نہیں ڈرا ہوا، خود زندگی کی ازلی سچائی کے سبب وحشت زدہ ہے۔ بیاباں کی طرف وہ پناہ کے لیے نہیں، اس کا کھلی آنکھوں سے سامنا کرنے کے لیے بھاگتا ہے؛ وہ بیاباں کی صورت، اپنے وجود کی اصلی حالت کا مثل دیکھتا ہے۔ کلاسیکی شاعروں نے جہاں جہاں ہستی کا مضمون پیش کیا ہے، وہاں زندگی کی اس وحشت خیز حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ کسی نظریے، کسی کبیری بیانیے کے بغیر اپنی ہستی کو، اپنے ہونے کو سمجھنا، اپنی ازلی تنہائی کو محسوس کرنا جس کا حقیقی تجربہ ہر شخص کو اپنی موت کے لمحے میں تمام ممکنہ شدت کے ساتھ کرنا ہے، بے ثباتی کو سب سے بڑی سچائی کے طور پر دیکھنا، دنیا کے تصورات اور اپنے اندر کی دنیا میں مسلسل عدم مطابقت محسوس کرنا، یہ سب وحشت خیز ہے۔ میر کے ان اشعار کا یہی پس منظر ہے ؎

ہستی اپنی حباب کی سی ہے
یہ نمائش سراب کی سی ہے

کیا کہیے ہوئے مملکت ہستی میں وارد
بے یار و دیار اب تو ہیں اس بستی میں وراد

ہستی کے اس معنی کے ساتھ بستی میں نہیں رہا جا سکتا۔ اس زاویے سے دیکھیں تو وحشت علامت ہے: وسعت، کشادگی، تنوع اور آزادی کی۔ یہ وسعت اور تنوع دراصل تخیل کے لیے ہے۔ بیاباں، دشت، صحرا تخیل کی وسعت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ کلاسیکی شاعر کی نئے معانی اور نئے اسلوب کی جستجو کا تعلق اس سے ہے۔ اسی طرح گریباں چاک کرنا اور اس کے رفو کی ہر کوشش کے خلاف مزاحمت کرنا، دراصل بہ طور شاعر اپنے منحرف وغیر مقلد (nonconformist) ہونے کی، جس کے لیے جنون چاہیے، حفاظت کے سوا کچھ نہیں۔

ایسا کروں گا اب کے گریباں کو تار تار
جو پھر کسی طرح سے کسی سے رفو نہ ہو
(شیخ ظہورالدین حاتم)

کلاسیکی شاعر کا جنون، افادی عقل اور اس کی وضع کی گئی سب علامتوں کی نفی کرتا ہے۔ اس کی مدد سے شاعر اپنی ایک الگ زبان اور الگ استدلال وضع کرتا ہے۔

بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ
کچھ نہ سمجھے خدا کرے کوئی
(غالب)

یہ خللِ دماغ نہیں ہے۔ بلکہ اس کی مدد سے شاعر روزمرہ دنیا کی میکانکی روشوں میں خلل انداز ہوتا ہے۔

شیخ، زاہد، برہمن پر کلاسیکی شاعر کی مسلسل تنقید، ایک طرف ان کے میکانکی مذہبی رویوں پر تنقید ہے دوسری طرف وحشت سے اس کا رشتہ ہے۔ وحدت الوجودی تصوف کلاسیکی شعرا کے لیے، دنیا کی تعبیر کا اہم حوالہ تھا۔ اس میں بنیادی نوعیت کے سوالات ملتے ہیں جو کم از کم شعرا کے لیے وحشت خیز ہیں۔ کبیر احمد جائسی نے سعید نفیسی کے اقتباس کردہ قول ''ہر چہ ہست وجود اوست'' (جو کچھ ہے اس کا (خدا کا) وجود ہے) کی وضاحت میں لکھا ہے کہ:

> خیر ہو یا بدی جو کچھ بھی ہے اسی (خدا) کا وجود ہے۔ اس لیے بد اپنی بدی پر قائم رہ سکتا ہے اور لوگ بدی سے صرفِ نظر کر سکتے ہیں۔ سعید نفیسی کے قول کے مطابق اس نظریے کے بعض حاملین نے اس بات کی بھی کوشش کی ہے کہ بد کا وجود ہی سرے سے تسلیم نہ کریں اور ہر چیز کو خیر قرار دیں۔ یہ لوگ اپنی کوشش میں اتنا آگے چلے گئے کہ انھوں نے کفر و دیں دونوں کو یکساں قرار دے دیا اور دونوں ہی سے اپنی بے زاری کا اظہار کیا۔[۲۱]

یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ خیر و بدی کے تصورات، وحدت الوجودی تناظر میں سمجھنے سے، انتہائی پریشان کن صورت اختیار کر جاتے تھے اور آدمی کو ہستی کی بنیادی حقیقت کے روبرو لا کھڑا کرتے تھے جہاں کوئی چیز ٹھوس نہیں، کوئی شے واضح نہیں اور جس کے لیے غالب کا یہ مصرع موزوں محسوس

ہوتا ہے ع

ہوں بہ وحشت انتظار آوارہ دشتِ خیال

شعرا کی بے زاری، بنیادی اخلاقی تصورات کے انتہائی پیچیدہ ہونے کا (جن کی تاب آدمی نہیں لاسکتا) ردّعمل ہے۔ اس بے زاری کا ایک سیاسی پہلو بھی تھا۔ کفر و دیں سے بہ یک وقت بے زاری، شہری ثقافت سے بھی بے زاری تھی جو دو واضح مذہبی گروہوں (ہندو، مسلمان) میں بٹی تھی اور جس میں پیکار کا امکان رہتا تھا۔

وحشت، معنی کا ایک ایسا آہوئے رمیدہ ہے، جو کسی قید، کسی مخصوص شناخت میں نہیں سماتا۔ وہ ایک مسلسل، اضطراب و رنج سے لبریز، معنی کی تلاش کا سفر ہے۔ یہ سفر کہیں باہر نہیں، اندر، تخیل میں، اپنی خلق کردہ علامتی دنیا میں سفر ہے۔ بیاباں کا سفر ختم ہوسکتا ہے مگر بیاباں کی علامت کا سفر لاانتہا ہے۔ مغربی نظر سے اردو شاعری کو دیکھنے والوں نے کہا کہ شاعر ایک ہی مضمون کی جگالی کرتے ہیں، انھوں نے بیاباں کو شے سمجھا، علامت نہیں۔ یہ بیاباں کہیں اور نہیں خود شاعری کی اپنی قلمرو میں موجود تھا۔ حالاں کہ اسی زمانے میں فرانس میں علامت کے تصورات جدید شاعری کے ضمن میں تشکیل دیے جا رہے تھے، لیکن ہماری تنقید، تب فرانس سے بے خبر تھی اور انگریزی نوآبادیاتی کینن کی اسیر بنائی گئی تھی۔ بہ ہر کیف، وحشت کا نقطۂ عروج غالب کے درجِ ذیل شعر میں ظاہر ہوا ہے۔ وحشت جس بیاباں کی طرف بار بار جاتی ہے، وہ تخیل یا شاعری کی علامتی کائنات کے علاوہ کہیں وجود نہیں رکھتا۔[۶۲]

ہوں گرمیِ نشاط تصور سے نغمہ سنج　　میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

اردو کی کلاسیکی شاعری نے غالب کے اس شعر میں اپنی معراج حاصل کی ہے۔ عندلیب، گلشن، نغمہ، یہ سب پہلے سے چلا آتا تھا مگر گلشنِ ناآفریدہ بالکل نئی چیز تھی۔ جو گلشن حسی دنیا میں موجود نہ ہو، وہ خیال یا عین ہوتا ہے؛ عین یا خیال موجود ہے تو ہزاروں گلشن وجود میں آسکتے ہیں اور گلشن کے اجڑ جانے کے بعد بھی اس کا عین موجود رہتا ہے۔ عین سرچشمہ اور اصل ہی نہیں لافانی بھی ہے۔ اس طرح غالب کے نزدیک شاعری کسی بنے بنائے معنی کی ترسیل کی بجائے، معنی خلق کرنے کے عمل میں حصہ لیتی ہے۔ جس طرح وحشت کی زبان کوئی نہیں سمجھ سکتا، اسی طرح گلشن ناآفریدہ کے عندلیب کے نغمے بھی سب کو سمجھ نہیں آتے، یہ نغمے انسانی ہوتے ہیں، نیک و بد سے ورا دنیا سے ابھرے ہوتے ہیں، کسی ایک قوم، نسل، صنف، زمانے تک محدود نہیں ہوتے۔ ان کا لحن اور معنی ابدی ہوتے ہیں۔

نوآبادیاتی جدیدیت نے جس تہذیب آموزی کے بیانیے کی آڑ لی تھی، اس کے زیرِ اثر

عندلیبِ گلشن نا آفریدہ، عندلیب باغِ حجاز میں بدل گیا۔

کہا حضور نے، اے عندلیبِ باغِ حجاز! کلی کلی ہے تری گرمیِ نوا سے گداز

(علامہ اقبال)

وحشت کی جگہ واضح مذہبی قومی شناخت نے لے لی۔ دشت، صحرا، بیاباں کی جگہ قابلِ شناخت ہندوستانی لینڈ اسکیپ نے لے لی۔ اردو شاعری نے اپنے وجودی بحران سے نکلنے کا راستہ، خود اپنی صدیوں پرانی شعریات کو خیر باد کہنے میں تلاش کیا۔ اس شعریات میں شاعر کو اگر کہیں اپنی شناخت کا مرحلہ درپیش ہوتا تھا تو وہ شناختوں کی جملہ علامتوں کا مضحکہ اڑا کر کیا کرتا تھا اور اس ضمن میں وحدت الوجودی تصوف کا راستہ اختیار کرتا تھا۔ قطرے اور سمندر کی تمثیل میں سب انسان ایک ہی مقام اور ایک ہی صورتِ حال کے حامل تھے؛ وہ جز کی سطح پر جیتے تھے۔ لیکن اب شاعر افراد، قوم کے ایک دریا کی موجیں تھے اور یہی ان کی حتمی شناخت تھی۔

اردو شاعری کے وجودی بحران کا اظہار اس کے احساسِ جرم کی صورت ہوا۔ اس سے ابتذال، فحاشی، کفر، مبالغے، جھوٹ جیسی اخلاقی برائیوں کے مرتکب ہونے کا اقبال کرایا گیا اور پھر اس کے تزکیے کے طور پر اسے قومی فریضہ ادا کرنے کے لیے کہا گیا۔ غور کیجیے۔ یہ عین وہی شبیہ ہے جو تہذیب آموزی کے بیانیے میں عام ہندوستانیوں کے لیے استعمال کی گئی۔ عام ہندوستانی کے لیے مہذب ہونے کا مطلب، یورپی شخص کے لباس، زبان، نشست و برخاست، تعلیم اور ادبی ذوق کی پیروی کرنا تھا۔ اردو شاعری کی اصلاح کا مطلب، انگریزی کینن (جسے خاص ہندوستان کے لیے تیار کیا گیا) کی پابندی تھا۔ یہ کینن، نیچر، قوم اور وکٹوریائی اخلاق سے عبارت تھا۔ یہ خالص ادبی کینن نہیں تھا۔ اس میں اردو کی اصلاحی جدیدیت کے بیش از بیش عناصر تھے۔ قوم، نیچر، اخلاق کو جدید شاعری کے سہ گانہ عناصر قرار دینے والے سرسید، حالی، آزاد اور کسی حد تک شبلی تھے۔ اصلاحی جدیدیت کی مانند، قومی شاعری کا تصور یورپی تھا۔ مشرف انصاری کے بہ قول:

> قدیم اردو شاعری میں یہ تصور (قومی شاعری) بالکل ناپید تھا۔ چوں کہ یہ چیز براہ راست مغربی اثرات کے تحت ہم تک پہنچی اور اس دور میں پہلی مرتبہ اردو شعرا نے عرب و عجم کی باتیں چھوڑ کر ہندوستانی فضا میں سانس لینا شروع کی اور ملکی چیزوں کو اپنانے کی کوشش کی۔ یہی جذبہ رفتہ رفتہ آزادی کے راگوں کی طرف لے گیا اور شعرا نے غلامی کی لعنت کے ساتھ ساتھ ہر قسم کی بے جا بندشوں کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی۔[۶۳]

قومی شاعری سے متعلق یہ بات کم ہی زیرِ بحث آئی ہے کہ یہ محض ہندوستانی مسلمانوں کی ضرورت نہیں تھی، بلکہ انگریزوں کی ضرورت بھی تھی۔ یہ بات کسی اور نے نہیں، قومی شاعری کے

ابتدائی حامیوں میں سے ایک، سر عبدالقادر نے کہی ہے۔ ان کے یہ قول قومی شاعری ہی کے ذریعے، ہندوستانیوں کے حقیقی جذبات کو سمجھا جا سکتا ہے، ان کی ہمدردیاں حاصل کی جا سکتی اور انھیں اس کی مدد سے مہذب بنایا جا سکتا ہے۔

> اسے (قومی شاعری) اہم سمجھنے کی پہلی وجہ یہ ہے کہ عام لوگوں تک پہنچنے کا بہترین ذریعہ، کسی بھی مقصد کے لیے ان کی ہمدردیوں کو حاصل کرنا، ان کی محبت کو جیتنا، ان کے اعتماد کو جیتنا، اور انھیں روشن خیال اور مہذب بنانا صرف ورنیکلر (اردو) کی مدد سے ممکن ہے۔ یہ (اردو) واحد زبان ہے جو ملک کو قومی ادب بہم پہنچانے کی صلاحیت رکھتی ہے، جس (قومی ادب) کے بغیر کوئی قوم ترقی نہیں کر سکتی، کیوں کہ قوم جو کچھ ہے، اسے بنانے میں ادب کا کردار معمولی نہیں ہوتا۔[۶۴]

عبدالقادر نے مخزن کی تین سالہ کارکردگی کا جائزہ پیش کرتے ہوئے، جدید اردو نظم کی نوآبادیاتی بنیادوں کو بھی واضح کیا۔ ''اپریل ۱۹۰۱ء میں مخزن نے جنم لیا۔ اس کے جملہ مقاصد میں سے ایک مقصد اردو نظم میں مغربی خیالات فلسفہ و سائنس کا رنگ بھرنا اور نتیجہ خیز مسلسل نظم کا رواج دینا تھا، یہ مقصد خاطر خواہ پورا ہوا۔[۶۵]''

اردو کی جدید، قومی شاعری گرہ دار اور پیچیدہ (problematic) تھی۔ وہ ایک طرف ہندوستانی فضا کی تصویر کشی پر زور دیتی تھی، دوسری طرف وہ مذہبی تھی۔ اس کا ایک پاؤں ٹھوس زمین پر تھا، دوسرا آسمان میں۔ سیاسی مفہوم میں یہ وطنیت اور قومیت کے رویوں کا اظہار تھا۔ یہ دو مختلف اور متضاد باتیں ہمیں سب جدید شعرا کی یہاں ملتی ہیں۔ حالی قومی شاعری کے مذہبی تصور جب کہ محمد حسین آزاد ارضی تصور کے حامی تھے۔ حالی پہلے شاعر ہیں جنھوں نے شکوہ ہند میں ہندوستانی سرزمین سے شکوہ کیا ہے کہ اس کی مٹی نے ان کی قوم سے حجازی جوہر چھین لیا ہے۔ یہ پہلی نظم ہے جس میں ہندوستانی مسلمان اپنی حجازی شناخت کی تشکیل کے لیے ہندوستانی زمین، ثقافت اور تاریخ کو غیر قرار دیتا ہے۔ ہندوستانی مسلمان اپنی ایک ایک بات میں، ہندوستان کی سرزمین سے خود کو علیحدہ کرتا ہے۔ صدیوں تک یہاں اپنے قیام کو اپنے زوال کا قصہ کہتا ہے۔ وہی منطق کہ ہندوستان میں مسلمانوں کے زوال کا سبب، انگریز ہیں نہ ان کی استعماری چالیں، بلکہ خود ہندوستان کی سرزمین ہے۔ ہندوستان کی سرزمین ایک ایسا تجریدی تصور ہے جس پر ذمے داری عائد کرکے، اسے جوابدہ نہیں بنایا جا سکتا۔ لیکن اس کا اثر یہ ہوا کہ ہندوستانی مسلمانوں کا بڑا حصہ، اس سرزمین سے خود کو بیگانہ سمجھنے لگا اور اس کی ملکیت قبول کرنے میں اسے تامل ہوا۔ اس کی سانسوں میں یہاں کی بو باس تھی مگر تخیل حجاز میں تھا۔ وہ آنے والی کئی صدیوں تک، خود اپنے اندر بٹ گیا۔

تھی ہماری قوم و ملت رسم و عادت سب جدا
رشتہ و پیوند کوئی ہم میں اور تجھ میں نہ تھا

بول چال اپنی الگ تھی اور زباں تیری الگ　　تجھ سے ہم تھے اجنبی اور ہم سے تو ناآشنا
آدمیت کے تھے جو ہر جو ہماری ذات میں　　خاک میں آخر دیے اے ہندسب تو نے ملا[۶۶]

اردو میں قومی شاعری کی بنیاد، کلاسیکی شاعری کے خلاف اخلاقی استغاثے پر قائم تھی جس کا مداوا مغربی شاعری کی تقلید سے ہوسکتا تھا۔ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں ایک طبقہ ایسا موجود تھا جو ''قومی اصلاحی جدید شاعری'' کو نوآبادیاتی جدیدیت کا شاخسانہ کہتا تھا، لیکن یہ طبقہ جدید اردو ادب کی تاریخوں میں جگہ نہیں پاسکا؛ وہ فراموشی کی نذر ہو گیا۔ اس طبقے کی اصطلاحات مختلف تھیں، مگر مؤقف یہی تھا کہ اردو شاعری پر جھوٹ، کفر، فحاشی، توہم، مبالغہ، غیرحقیقت پسندی جیسے الزامات کی نوعیت ''سیاسی'' ہے، ادبی نہیں ہے۔ انگریزی شاعری بھی انھی عناصر سے بھری پڑی ہے، مگر وہ سب شاعری کی ضرورت ہے۔ منشی امیر احمد علوی نے لکھنو سے اردو شاعری کے عنوان سے ایک کتاب شائع کی، جس پر سن درج نہیں ہے، تاہم اس کے مضامین سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے یہ مقدمہ شعر و شاعری کے جواب میں لکھی گئی ہے (مسعود حسن رضوی ادیب کی ہماری شاعری اور مولانا عبدالرحمٰن کی مراۃ الشعر بعد میں لکھی گئیں)۔ اس کتاب کا مؤقف، جیسا کہ اوپر ذکر ہوا، جدید اردو ادب کی تاریخ نویسی میں جگہ نہیں پاسکا۔ یہ چند اقتباسات دیکھیے، جن پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔

انگلستان کے جو شعرا بہ قول تمھارے سرتاپا مہذب بلکہ تہذیب وشائستگی کے دیوتا یا دیبی ہیں وہ بھی تو ایسی ہی تشبیہیں دیتے ہیں... بائرن نے ڈان جوان میں اپنے ملک کی تہذیب کا جو کچھا چٹھا بیان کیا ہے اور جن فحش و گندہ الفاظ میں وہ لکھا گیا ہے اور جس قدر برا اثر وہ عوام کے قلوب پر ڈالتا ہے، اس کی مثال ہمارے یہاں جان صاحب اور میاں عصمت کے کلام میں بھی نہ ملے گی۔[۶۷]

ملٹن کے سے زاہد خشک نے پیراڈائز لاسٹ میں اپنی جدہ محترمہ یعنی ایڈم (Adam) کی بی بی ایو (Eve) کو برہنہ کر کے ان کے اعضاے جسمانی کی جو تشریح کی ہے، اس بے حرمتی کی مثال خدا کا شکر ہے کہ ہماری شاعری میں نایاب ہے اور وہ مؤثر نظم جو انگلستان میں ''برائڈس کنفیشن آف دی فرسٹ نائٹ'' کے نام سے مشہور ہے اور جس کا نام صفحۂ قرطاس پر لکھتے ہوئے قلم مست ہوتا ہے، اس قابل ہے کہ اس نئی تعلیم یافتہ نسل کو جو انگلستان کی ہر ہر ادا پر جان دیتی اور اس کے ہر فعل کو معراج تہذیب وکمال شائستگی سمجھتی ہے عرق شرم میں غرق کر دے اور منھ دکھانے کے قابل نہ رکھے۔[۶۸]

خدا کی شان ہے کہ ہماری شاعری جو ہمیشہ اخلاق کی اعلیٰ تعلیم دینے کا بیڑہ اٹھائے رہی، جس کا ایک معتدبہ حصہ تصوف، معرفت، پند و نصائح، وعظ و تلقین اور خدا ترسی کی تعلیم پر وقف رہا،... آج اسی نسل کے ہاتھوں سے جس نے انگریزی شاعری کا نمونہ ان منتخب نظموں کو سمجھ لیا ہے جو مدارس کے ابتدائی درجوں میں بچوں کو پڑھائی جاتی ہیں۔[۶۹]

منشی صاحب کی نیچرل شاعری کے ضمن میں رائے خاص طور پر اہمیت کی حامل ہے۔ وہ فطرت کے معمول کے اصولوں اور شاعرانہ اصولوں میں فرق کرتے ہیں۔ شاعرانہ اصولوں کو فطرت کے عام اصولوں سے گڈ مڈ نہیں کرنا چاہیے۔ شاعری کے اصول محاکے سے بالاتر نہیں ہیں، مگر یہ محاکمہ ان اصولوں کے تحت ہونا چاہیے جنھیں شاعر نے خود اپنی شاعری کے لیے مخصوص کر لیا ہے۔ ان کے یہ دلائل آج بھی اہمیت رکھتے ہیں اور اس گرد کو صاف کرتے ہیں جو فطرت کے عام اصولوں کے شاعری پر اطلاق سے پیدا ہوئی تھی۔

قانون فطرت شاعرانہ اعتبار سے دو قسم کا ہوتا ہے۔ اوّل تو فطرت کے وہ معمولی اصول وضوابط جن کا کل بنی نوع انسان پر اثر پڑتا ہے اور جن سے سب کم و بیش مانوس ہوتے ہیں۔ دوسرے وہ قواعد جو اگرچہ عام فطرت کے خلاف ہیں مگر شاعر نے کسی ضرورت سے ان کو جائز کر لیا ہے۔ یہ مؤخر الذکر اصول اکثر خلافِ قیاس باتوں پر مبنی ہوتے ہیں اور نیچر کی سچی تصویر نہیں ہوتے لیکن ان کی صحت و غلطی کا امتحان عام فطرت کے اصول سے نہیں کیا جاتا بلکہ ان کی جانچ انھی قواعد سے کی جاتی ہے جو شاعر نے پہلے ہی فرض کر لیے ہیں۔ مثلاً شیکسپیئر نے میکبتھ میں چڑیلوں یا ڈائنوں کو اسٹیج پر بلایا ہے۔ ٹمپسٹ میں جادو کا کھیل اور پریوں کا ناچ دکھایا ہے۔ مڈسمر نائٹس ڈریم میں جنوں اور پریوں کے افسانے لکھے ہیں اور ان پر انسانوں سے عشق و عاشقی کا الزام لگایا ہے۔ خود ملٹن نے پیراڈائز لاسٹ میں فرشتوں کو انسانی خواص عطا کیے ہیں۔ شیطان کی فوج اور خداوند لایزال کے لشکر سے آسمان پر لڑائی کرائی ہے جس میں بجائے ہتھیاروں کے پہاڑیاں اور درخت استعمال کیے گئے ہیں۔ ایک شیطان سے توپ ایجاد کرائی ہے اور خدا کے لشکر کو ایک دن شکست دلائی ہے۔ پھر خدا کے فرزند کو طلائی گاڑی پر سوار کر کے میدانِ جنگ میں روانہ کرایا ہے وغیرہ وغیرہ.... اس ایجاد کردہ دائرے میں اس نے اپنے خیالات کو ظاہر کیا تو ہم اس پر یہ اعتراض ہرگز نہیں کر سکتے کہ اس نے ایک غیر ممکن بات کیوں فرض کی۔ البتہ اگر وہ اپنے ایجاد کردہ نیچر کے قواعد سے خود ہی کسی جگہ بھول کر یا بالقصد روگردان ہو جائے تو ہم کہہ سکیں گے کہ اس نے فطرت کا جو قانون بنایا تھا اس کی پابندی خود نہ کر سکا اور یہ اس کی طبیعت کی کمزوری اور شاعری کی خامی کی کافی دلیل سمجھی جائے گی۔ [۷۰]

اکبرالہ آبادی نے سرسید کی اصلاح پسند جدیدیت اور اس کے مظاہر کا مضحکہ اڑانے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ حقیقت یہ ہے کہ خود اصلاحی جدیدیت میں مضحکہ خیزی کا اچھا خاصا سامان تھا۔ وہ مغرب کی روشن خیالی کی عقلیت پسندی اور ترقی کی روشنی میں مذہب، ادب، تعلیم اور عام سماجی رویوں کی اصلاح چاہتی تھی، لیکن اس کا رخ خود اپنی جانب نہیں کرتی تھی۔ یعنی اصلاح کے ذریعے جدید ہونے کے عمل اور اس عمل میں حصہ لینے والے عوامل کے عقلی تجزیے کے خلاف تھی۔ سرسید نے انگریزی حکومت، انگریزوں کے علوم، زبان اور سماجی طور اطوار اور ان کی نقل کی، خواہ اس کے لیے اپنی شخصی اور ثقافتی یادداشت کو مٹانا ہی کیوں نہ پڑے، حمایت کی۔ جدیدیت اپنی اصل میں ماضی

اور اس کے نظامِ معنی کو بوجھ سمجھتی ہے، لیکن اس سے پیدا ہونے والے خلا کو خود اپنے بشری وسائل سے ایک نیا نظامِ معنی تشکیل دے کر پُر کرتی ہے؛ جدیدیت ہر طرح کے انحصار کا خاتمہ کرتی ہے۔ سرسید کی جدیدیت، انگریزی وسائل پُر مصلحت پسندی کے ساتھ انحصار کرتی تھی، اسی لیے مضحک ہو جاتی تھی۔ اکبر نے اسی کو طنز کا نشانہ بنایا۔ لیکن یہ اکبر کے لیے آڑ تھی۔ اکبر نے سرسید کی اصلاح پسند جدیدیت کو مغربیت کے مساوی سمجھا اور جدید مغربی تہذیب کے سیکولر ہونے پر سخت تنقید کی۔ یہ اعزاز ان سے کوئی نہیں چھین سکتا کہ وہ اردو کے پہلے ردّ استعماری شاعر ہیں۔ انھوں نے جدیدیت و مغربیت کو بھی ردّ استعماری تناظر میں دیکھا۔ اسی لیے ان کی ردّاستعماریت، ردّ جدیدیت بن جاتی ہے۔ وہ مغرب کو سیاسی بنیادوں کے ساتھ ساتھ تہذیبی بنیادوں پر بھی رد کرتے ہیں۔ ان کا مجموعی موقف، حالی کے قومی تصور کی تائید ہی نہیں کرتا، اسے مزید مستحکم کرتا ہے۔ اسلام کا ابتدائی اور وسطیٰ عہد، ان کی شاعری میں ایک مثالی عہد کی صورت ہی نہیں، ایک ایسے آدرش کے طور پر ظاہر ہوتا ہے، جس کے حصول کے لیے عام لوگوں ہی کو نہیں، شاعروں، دانشوروں کو بھی کوشش کرنی چاہیے۔ حالی کی مانند انھوں نے بھی پہلے کلاسیکی روایت میں لکھا، پھر جدید رنگ اختیار کیا۔ انھوں نے صرف ایک رنگِ شعر کو نہیں، شاعری کے صدیوں پرانے تصور کو خدا حافظ کہا۔

بیسویں صدی کے اوائل تک اردو ادب کا مطلب ''جدید قومی ادب'' سمجھا جانے لگا۔ جدید ادیب ہونے کا مطلب قوم و وطن کی موجودہ حالت کو لکھنا تھا، قوم کے قدیم مثالی عہد کا فخریہ اظہار کرنا تھا، وطن کے مناظر کے ترانے لکھنا تھا یا پھر حبِ وطن کی کہانیاں پیش کرنا تھیں۔ ''جدید ادیب'' باطنی نفس کو نفسِ ملی میں ضم کرنا سیکھ رہا تھا اور نفسِ باطنی کی اس وحشت کو جس نے کلاسیکی شاعری میں اظہار کیا تھا، دبانے کی سعی کر رہا تھا۔ شاعری میں حالی اور اکبر جدید اردو ادب کے کینن بن گئے تھے۔ بیسویں صدی کے پہلے نصف تک شاید ہی کوئی اردو شاعر ہو جو انھیں خراجِ تحسین پیش کیے بغیر شاعری کے دیار میں داخل ہوا ہو۔

ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ کلاسیکی شاعری کے خلاف جو لوگ کفر و فحاشی و جھوٹ و مبالغے کا استغاثہ دُہراتے تھے تو ان کے لاشعور میں ملامت بھری آواز آتی تھی جس کی نمائندگی غالب کرتا تھا۔ جدید قومی شاعری کے سب سے اہم شاعر اور نقاد حالی نے یادگار غالب کیوں لکھی؟ یہ صرف ایک استاد کو خراجِ تحسین نہیں ہے۔ اگرچہ حالی نے مغربی نظر سے غالب کا مطالعہ کیا ہے اور ان کے اشعار پر مبالغے اور غیر حقیقت پسند ہونے کا الزام عائد کیا ہے لیکن یہ ان سب الزامات کی تلافی کی سعی بھی ہے جو کلاسیکی شاعری پر عائد کیے گئے۔ غالب نے ''گلشن میں بندوبست برنگ دیگر ہے

آج''، کہہ کرنوآبادیات، یورپی جدیدیت کی آمد کی اطلاع ہی نہیں دی تھی بلکہ کعبہ وکلیسا کی کش مکش کی طرف اشارہ بھی کیا تھا۔ اس سے زیادہ اہم بات یہ تھی کہ غالب نے اردو شعریات کے اندر رہتے ہوئے، شاعری کی اپنی قوت کو بروئے کار لاتے ہوئے، نئی صورتِ حال کو پیش کیا تھا۔ غالب پر باب میں تفصیل سے اس موضوع پر لکھا گیا ہے، یہاں فقط اتنا کہنا چاہتے ہیں کہ جدید قومی شاعری کے غلغلے میں غالب کی یاد، اس خاموشی کی مانند ہے جس میں تقریر کو پلٹا دینے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ بیسویں صدی میں ان سب لکھنے والوں نے غالب کو کینن بنایا جنھوں نے جدید ادب کی روح کو پہچانا۔ راشد، منٹو، میرا جی۔

شعری تخیل کی وسعت کو اگر کسی شاعر کی عظمت کی بنیاد بنایا جائے تو غالب کے بعد اقبال (۱۸۷۴ء-۱۹۳۸ء) ایسے شاعر ہیں جن کا تخیل خاک و افلاک تک ہی نہیں، نفسِ انسانی میں مضمر وحشت تک بھی پہنچتا ہے۔ اقبال نے قوم کا حجازی تصور حالی اور مشرق ومغرب کی کش مکش کا خیال اکبر سے لیا مگر انھیں عصرِ حاضر اور عصر ہائے قدیم کی روشنی میں جس وسعت و گہرائی سے سمجھا اور شاعری میں انھیں پیش کیا، وہ غالب کی یاد دلاتا ہے۔ اقبال نے غالب کی تحسین کا آغاز ہی ان کے تخیل کی وسعت سے کیا۔

فکر انساں پر تری ہستی سے یہ روشن ہوا　　ہے پرِ مرغِ تخیل کی رسائی تا کجا

غالب کی مانند اقبال فکر و معنی کے بڑے مسائل کو شعری تخیل میں لے آتے ہیں۔ انھی مسائل میں مشرق ومغرب کا متخالف جوڑا بھی شامل ہے جو ان کی اردو اور فارسی شاعری میں مسلسل اور متنوع اور کہیں کہیں متضاد انداز میں ظاہر ہوتا رہتا ہے۔ اقبال کی نظر سے دیکھیں تو سرسید کی اصلاح پسند جدیدیت، نہ پیچیدہ ہے نہ گہری۔ اقبال اسے ''عذابِ دانشِ حاضر'' بھی کہتے ہیں، جس میں وہ محسوس کرتے ہیں کہ انھیں حضرت ابراہیمؑ کی مانند ڈالا گیا ہے۔

عذابِ دانشِ حاضر سے باخبر ہوں میں　　کہ میں اس آگ میں ڈالا گیا ہوں مثلِ خلیل

ہم کہہ سکتے ہیں کہ اقبال تک آتے آتے اردو میں جدیدیت، مغربیت اور مشرقیت کا سوال ایک سادہ معاملہ نہیں رہا تھا، یعنی ایک ایسا معاملہ جو کسی عہد میں حباب کی مانند ابھرتا ہے اور زمانے کے دریا میں گم ہو جاتا ہے، بلکہ ایک بنیادی تہذیبی مسئلے کی شکل اختیار کر گیا تھا؛ یعنی ایک ایسا مسئلہ جسے مسلمان اپنے ان تصورات میں خلل انداز محسوس کرنے لگے تھے جن کی مدد سے وہ دنیا و کائنات سے اپنے رشتے کو طے کرتے اور اس کے مطابق دنیا میں عمل کرتے ہیں؛ اسی سبب وہ اپنے نفسِ اجتماعی میں گہری تشویش محسوس کرنے لگے؛ یہ عذاب سے کم نہیں تھا۔ اس کا علم بھی ہمیں سب سے

زیادہ اقبال کی شاعری اور خطبات کی مدد سے ہوتا ہے۔ اردو میں یہ بنیادی تہذیبی مسئلہ، استعماری تناظر میں ظاہر ہوا تھا۔ اس تناظر سے باہر اس مسئلے کی نوعیت بدل جاتی ہے۔ جدیدیت کو مغربی مظہر سمجھ کر اس سے معاملہ کرنا، جدیدیت اور مغربی تہذیب کو ایک ہی چیز خیال کرنا، جدیدیت کی عقلیت پسندی اور بشر مرکزیت کے مقابل مذہبی وجدان کو لے آنا، اسی طرح جدیدیت اور سرمایہ داریت میں رشتہ دیکھنا... یہ سب استعماری تناظر کے سبب ہے۔

اقبال کے یہاں مشرق و مغرب، وحدانی معنی کے حامل نہیں ہیں۔ وہ انھیں بہ یک وقت تہذیبی اور تاریخی مظاہر کی صورت دیکھتے ہیں۔ یعنی الگ الگ نظامِ فکر اور تصورِ کائنات کی صورت میں بھی اور دونوں کو تاریخی ارتقائی مظہر کے طور پر بھی۔ اقبال نے دونوں کے فرق اور مراتب پر بھی لکھا ہے اور دونوں میں تاریخی رشتے کو بھی موضوع بنایا ہے اور یوں کچھ اشتراکات بھی دیکھے ہیں۔ حالی و اکبر کے لیے مسلمانوں کے ماضیِ قدیم میں صالح عناصر تھے، جنھیں انھوں نے پرشکوہ انداز میں پیش کیا۔ اقبال جہاں مغرب اور جدیدیت پر تنقید کرتے ہیں، وہیں مشرق، اس کی ملوکیت، ملائیت، رہبانیت کو بھی تنقید کا نشانہ بناتے ہیں۔ تاہم وہ شروع سے آخر تک مشرق و مغرب یا مذہب و جدیدیت کی ثنویت کو برقرار رکھتے ہیں۔ اس ثنویت میں اگرچہ وہ حتمی فضیلت مشرق ہی کو دیتے ہیں اور اسے پوری دنیا کے لیے اسی طرح راہنما بنانے کی آرزو کرتے ہیں جس طرح نطشے نے بالاتر انسان کو اور مارکس نے پرولتاریہ کو فرض کیا تھا[۲۶] لیکن وہ جس مشرق کے سپرد یہ فریضہ کرتے ہیں، وہ ماضی کا نہیں، حال کا مشرق ہے جس کی اساس مابعد الطبیعیات ہے، مگر جس نے آگاہی عالم اور تبدیلیِ نفس سے گزرنے کے بعد وجود میں آنا ہے۔

اقبال کا مغرب کا تصور اگرچہ پیچیدہ ہے تاہم اس کا ایک اہم حصہ وہ ہے جسے مغرب کی فلسفیانہ جدیدیت کہنا چاہیے۔ اقبال اس مغربی تہذیب کی بنیادی فکر کو اسلامی تہذیب کے بعض پہلوؤں کی ایک ترقی یافتہ شکل کہتے ہیں۔[۲۷] وہ استقرائی فکر کو اسلام اور مغربی جدیدیت میں مشترک تصور کرتے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی اس تہذیب کے تضادات سے بھی باخبر کرتے ہیں اور ان کی تقلید کو تقلیدِ فرنگی کہہ کر خبردار کرتے ہیں۔ مثلاً اقبال پہلے اردو شاعر ہیں جنھوں نے یورپی جدیدیت اور سرمایہ داریت میں تعلق پر لکھا۔ یورپی جدیدیت جس مسلسل اختراع پسندی پر زور دیتی ہے؛ پرانے خیالات، اشیا کو رد کرنے اور ان کی جگہ نئے خیالات و اشیا کو لانے کا لامتناہی عمل جاری رکھتی ہے، اس سے سب سے زیادہ فائدہ سرمایہ داریت کو ملتا ہے۔ اقبال جدیدیت و سرمایہ داریت کے اس رخ کو مشرق کی رہبانیت کے ساتھ ملا کے دیکھتے ہیں۔

ضمیرِ مغرب ہے تاجرانہ، ضمیرِ مشرق ہے راہبانہ وہاں دگرگوں ہے لحظہ لحظہ، یہاں بدلتا نہیں زمانہ

اس کے باوجود انھیں مغرب کی فکر غیر معمولی طور پر متوجہ رکھتی ہے۔ جاوید نامہ میں وہ سعید حلیم پاشا کی زبانی غربیوں کے لیے زیرکی کو سازِ حیات اور شرقیوں کے لیے عشق کو رازِ کائنات قرار دیتے ہیں۔اقبال کے لیے سوز و سازِ حیات اور رازِ کائنات بہ یک وقت اہم ہیں۔ کلاسیکی شاعری میں جو مفہوم وحشت کا تھا، وہ اقبال کے لیے سوز و سازِ حیات ہے۔ اقبال کی نظم ''لالۂ صحرائی'' ایک جدید شاعر کا اظہارِ ذات ہے۔ کلاسیکی شاعر اپنی وحشت سے مجبور ہوکر صحرا میں جاتا تھا، اقبال بھی صحرا میں جاتے ہیں جہاں لالے کا پھول، انھیں اپنی مانند تنہا دکھائی دیتا ہے، لیکن وہ اس بے معنویت سے محفوظ ہے جسے بعد کی جدیدیت نے پیش کیا۔ اس کی تنہائی، اپنی ہستی کی گہرائیوں میں خاموشی و دل سوزی کو محسوس کرنے کی خاطر ہے، جس کا واضح رشتہ مابعد الطبیعیات سے ہے۔

اے بادِ بیابانی! مجھ کو بھی عنایت ہو خاموشی و دل سوزی، سرمستی و رعنائی

اقبال کے لیے صحرا علامت تھا۔اس کا ایک مفہوم حجازی صحرائی تہذیب کی سادگی و جفاکشی بھی ہے، جسے وہ دوبارہ مگر اجتہادی انداز میں بروئے کار آتے دیکھنا چاہتے ہیں۔

جوش ملیح آبادی (۱۸۹۸ء-۱۹۸۲ء) نے یورپی جدیدیت کے فلسفیانہ رخ کو اردو شاعروں میں سب سے زیادہ اہمیت دی۔ ان کے یہاں انسانی عقل کی برتری کا قصیدہ جابجا ملتا ہے۔ روایات وتوہمات کی تنقید، ایک ایسا موضوع ہے جس پر انھوں نے مسلسل لکھا۔ علاوہ ازیں، وہ ان ابتدائی اردو شاعروں میں ہیں جنھوں نے یورپی استعمار کو لگی لپٹی رکھے بغیر سخت تنقید کا نشانہ بھی بنایا۔ اس ضمن میں ان کی نظم ''ایسٹ انڈیا کمپنی کے فرزندوں سے خطاب'' بہ طور خاص اہمیت رکھتی ہے۔ دوسری عالمی جنگ کے دنوں میں لکھی گئی اس نظم میں یورپی استعمار کو آئینہ دکھایا گیا ہے، جب اسے جنگ کے لیے ہندوستانی فوجیوں کی اشد ضرورت تھی۔ جوش نے اس تناظر میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے وارثوں کے تہذیب وترقی وجدیدیت کے دعووں اور حقیقت میں فرق کو اجاگر کیا ہے۔ اسی ضمن میں خاص بات یہ ہے کہ انسانی عقل پر کلی انحصار کے دعوے کے باوجود وہ بھی ماضی و روایت کے منتخب حصوں کا رخ کرتے ہیں۔ بغاوت ومزاحمت کی علامت کی تلاش میں وہ کربلا پہنچتے ہیں۔ یورپی استعمار پر طنز وتنقید میں بھی حسینی استعاروں سے مدد لیتے ہیں۔

ظلم بھولے، راگنی انصاف کی گانے لگے لگ گئی ہے آگ کیا گھر میں کہ چلانے لگے؟
مجرموں کے واسطے زیبا نہیں یہ شور و شین کل یزید و شمر تھے اور آج بنتے ہو حسین

خیر اے سوداگرو، اب ہے تو بس اس بات میں وقت کے فرمان کے آگے جھکا دو گردنیں
اِک کہانی وقت لکھے گا نئے مضمون کی جس کی سرخی کو ضرورت ہے تمھارے خون کی

انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں مغربی نظموں کے اردو تراجم سامنے آنے لگے تھے، مگر بیسویں صدی کے اوائل تک اردو نظم بدستور قومی، فطری، اخلاقی موضوعات کو پیش کر رہی تھی۔ اختر شیرانی، حفیظ جالندھری اور خوشی محمد ناظر کے یہاں فطرت کی رومانوی تصویر کشی دکھائی دینے لگی تھی۔ اردو شاعری میں کچھ کچھ دنیویت، جسمیت، حسیت کا احساس ہونے لگا تھا۔ تاہم جدید شاعری، مغربی مفہوم میں پہلی بار میرا جی (۱۹۱۲ء-۱۹۴۹ء) اور ن م راشد (۱۹۱۰ء-۱۹۷۴ء) کے یہاں ظاہر ہوئی۔ تاہم واضح رہے کہ ان کی جدید شاعری کا بنیادی تناظر نوآبادیات ہی ہے؛ وہ قوم، مغرب، استعمار، جدیدیت سے تعرض کیے بغیر ایک قدم نہیں بڑھاتیں۔ اگرچہ آزاد نظم کا آغاز کرنے والے تصدق حسین خالد تھے۔ بہ قول راشد:

> انھوں نے مغربی تعلیم حاصل کی تھی۔ انگریزی ادب کا سخت مطالعہ کیا تھا۔ نئے نئے علوم مثلاً نفسیات اور نفسیاتی تجزیہ جو علم کا نیا معیار قرار پاتے تھے اور اس کے ساتھ ساتھ ملکی اور غیر ملکی سماجی اور سیاسی تحریکوں کے شعور نے انھیں ایسی نئی زندگی دی جو حالی، آزاد اور اقبال کی شعوری کیفیات سے بالکل مختلف تھی۔[۴۳]

اردو شاعروں کی یہ پہلی نسل تھی جسے یہ احساس تھا کہ روایت سے بغاوت اور سماجی ذمے داریوں کا احساس تو اس نے حالی و آزاد سے لیا مگر کچھ دوسرے پہلوؤں سے یہ حالی و آزاد کی روایت سے بغاوت کے جراثیم بھی رکھتی تھی۔ حالی، شاعری کے صرف قومی کردار میں یقین رکھتے تھے اور یہ کردار مسلمان قوم کے شاندار ماضی کے احیا کی کوشش کی صورت تھا۔ راشد شاعری کے کردار میں سے ایک حصہ قوم کو تفویض کرنے کے حق میں تھے۔ شاعری اگر ایک کیک تھا تو اس کا بڑا حصہ تو شاعر کی اپنی نفسی، جنسی، لاشعوری کیفیات کے لیے ہے اور چھوٹا سا ٹکڑا قوم کے لیے۔ تاہم وہ ان دونوں میں بیگانگی نہیں دیکھتے تھے۔ ان کی جدیدیت میں نجی تجربے کے حدود سیاسی معنویت سے جا ٹکراتے تھے۔ وہ جنس اور سیاست میں تعلق کے قائل تھے۔ جنسی جبر پر لکھنا گویا سیاسی جبر کے خلاف مزاحمت کرنا ہے۔ نظم ''انتقام'' میں یہ پہلو نمایاں ہوا ہے۔ خود راشد نے کہا ہے کہ ''یہ اس آدمی کی جنسی نشاط اندوزی پر تنقید کی حیثیت رکھتی ہے جو جنسی عمل کو اپنی تکمیل کی بجائے، انتقام... سیاسی انتقام کے لیے استعمال کرتا ہے۔''[۴۴] اسی طرح انھوں نے اپنی شاعری میں عجمی علامتوں کو استعمال کر کے بھی شاعری کے قومی تصور کی توثیق کی۔ استعمار کے خلاف مزاحمت کا خیال انھیں اس وقت آیا جب وہ دوسری عالمی جنگ کے دنوں میں برطانوی فوج کے کارندے کے طور پر ایران

گئے۔ وہ ایک عجب دبدھے میں تھے۔ وہ اس فوج کا ساتھ دے رہے تھے جو اسی ایشیا کو معیشت، ثقافت کے میدانوں میں تباہ کر رہی تھی، جو راشد کی روح میں بستا تھا۔ البتہ ان کا قوم کا تصور مذہبی کے بجائے ثقافتی ہے۔ جدید اردو شاعری میں یہ ایک اہم تبدیلی تھی۔ دوسرے لفظوں میں ان کی جدیدیت مشروط تھی۔ اسی بنا پر ساٹھ کی دہائی کی نئی شاعری کی تحریک نے ان کے خلاف بغاوت کی۔

میراجی کو راشد سے الگ سمجھنے کی ضرورت ہے۔ اقبال حجاز کی طرف، راشد عجم کی جانب مگر میراجی قدیم ہندوستان کی طرف گئے۔ اردو میں غالب کے بعد پہلا جدید شاعر میراجی ہے۔ غالب شاعری میں، ایہام کی خصوصی تکنیک سے معنی کو مسلسل گردش میں رکھتے تھے اور انسانی ہستی کے تضادات کو آئرنی کے انداز میں پیش کرتے تھے۔ میراجی نے شاعری میں ابہام کی مدد سے واحد معنی کے اس تصور کا خاتمہ کیا جو حالی و آزاد کے زمانے سے سکہ رائج الوقت بن گیا تھا۔ نیز یہ کہنے اور دکھانے کی جرأت کی کہ ''نیا شاعر ماحول میں دل چسپی کا بہانہ کرتا ہے لیکن حقیقتاً وہ صرف اپنی ذات کے دھندلے عکس میں محو ہے۔'' اس لیے محو ہے کہ اب اس کے پاس پرانے سہارے نہیں رہے؛ وہ اکیلا ہے۔ غالب نے اردو میں آخری بار آدمی کی تنہائی کا ذکر کیا تھا

ہجومِ فکر سے دل مثلِ موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز

اس کے بعد شاعر کے پاس واضح فکر تھی اور پڑھنے سننے والوں کا ایک بڑا حلقہ۔

میراجی نے شاعری میں نہ صرف لکھنے والے کی ذات کو شاعری کی بحث میں لانے کی جسارت کی اور بڑے بڑے نظریوں کے سہاروں کے ٹوٹنے کا قصہ لکھا بلکہ ذات کی الجھنوں اور تاریک پہلوؤں کو شاعری میں ظاہر کیا۔ ان پر ہونے والی سخت تنقید اس امر کی شہادت دیتی ہے کہ انھوں نے ممنوعات کے کن دائروں کو توڑا۔ ترقی پسندوں نے میراجی کو زوال پسند اور قوم پرستوں نے کہا کہ اقبال کے پاکستان میں میراجی کی جگہ نہیں، نہرو کے ہندوستان میں ہوسکتی ہے۔ میراجی کی اپنی ذات میں دل چسپی انھیں ایک طرف یورپ کی جمالیاتی جدیدیت کے نمائندوں (خصوصاً بادلیئر) کی طرف لے گئی دوسری طرف قدیم ہندوستان کی طرف۔ میراجی نے اگرچہ اپنے آریائی ماضی پر فخر کیا ہے، لیکن ان کی شاعری کو دیکھیں تو ان کے لیے قدیم ہندوستان نہ تو مذہبی تھا، نہ ثقافتی، نہ نسلی، نہ قومی، بلکہ اصل میں جمالیاتی تھا۔ یہ کم و بیش اسی طرح تھا جس طرح نطشے اپنے فلسفۂ ادب کی جستجو میں یونانِ قدیم کی طرف گیا اور یونانی فلسفے کے بجائے یونانی المیے کو اہمیت دی۔ وہ قدیم ہندوستان کی جن روایتوں کی طرف گئے، ان میں فنی عناصر کا غلبہ ہے۔ شمیم حنفی نے درست لکھا ہے کہ:

میراجی نے ہندو فلسفے خاص طور پر وشنومت کے بھگتی کے تصور کو، جو ان کے حواس میں رچ بس جانے کی وجہ

سے زندگی کی طرف ان کے رویے اور ان کے فنی شعور پر یکساں شدت کے ساتھ اثر انداز ہوا، مذہبی عقیدے کے بجائے ایک تخلیقی عقیدے کے طور پر قبول کیا تھا۔[75]

اس ضمن میں میرا جی کی نظمیں: ''کابوس''، ''سلسلۂ روز و شب''، ''الجھن کی کہانی''، ''یگانگت''، ''تو بارہتی میں شوشنکر'' قابلِ ذکر ہیں۔

حالی و آزاد کی جدید قومی شاعری سے میرا جی کا اتنا تعلق بہ ہر حال ہے کہ وہ بھی ماضیِ قدیم کا تخیلی سفر کرتے ہیں۔ آزاد کے لیے جدید قومی شاعری کا تصور ہندوستان کی فطری فضا کو پیش کرنے سے عبارت تھا۔ وہ یہ رائے بھی رکھتے تھے کہ سنسکرت اور برج بھاشا کی مٹی سے اردو کا پتلا بنا ہے۔[76] آزاد کی یہ رائے، میرا جی کی شعریات کی اساس بنتی محسوس ہوتی ہے۔ حالی کے لیے ماضی مذہبی ہے؛ قطعی، واحد، غیر مشتبہ معنی کا حامل ہے، آزاد کے لیے ثقافتی ہے، زمینی ہے اور کثرت کا حامل ہے۔ راشد اور میرا جی دونوں ماضی کا ثقافتی تصور کرتے ہیں۔ تاہم میرا جی ہندوستان کے جن قدیم سرچشموں تک گئے ہیں، ان میں ماورائیت سے زیادہ ارضیت ہے اور وہ بھی جمالیاتی طرز کی۔ نیز میرا جی کے یہاں احیا کی کوئی خواہش نہیں ملتی۔ وہ وشنو بھگتی کا احیا نہیں چاہتے، اس کی علامتوں کی مدد سے اپنے تجربے کا اظہار کرتے ہیں۔ عظمت اللہ خاں نے ہندوستانیت کو شاعری میں جگہ دی۔ مختار صدیقی اور وزیر آغا میرا جی کے راستے پر چلے۔

مجید امجد (۱۹۱۴ء-۱۹۷۴ء) کی جدیدیت، اصولی طور پر آزاد، عظمت اللہ خاں اور میرا جی کا راستہ اختیار کرتی ہے، یعنی اپنے مقامی ثقافتی ماضی کی مدد سے اپنی شاعری کا نظامِ معنی وضع کرتی ہے۔ مجید امجد جس ثقافتی ماضی میں اترتے ہیں، اسے ڈھیلے ڈھالے انداز میں ہڑپائی ماضی کہا جا سکتا ہے۔ یعنی موجودہ پاکستان اور خصوصاً پنجاب کی قدیم ثقافتی اساس۔ درخت، پودے، پرندے، جانور اور موسم کسی علاقے کی ثقافت کی قدیم ترین صورت اور ایک لحاظ سے ابدی علامت ہوتے ہیں؛ آدمی کی حسی و تصوری دنیا پر ان کا فیصلہ کن اثر ہوتا ہے۔ مجید امجد زندگی کی بنیادی کش مکش کو ''کلہاڑی، درانتی اور قلم بھی'' کی مدد سے واضح کرتے ہیں۔ مجید امجد ان سب اشیا کو ایک جدید شاعر کے طور پر پیش کرتے ہیں؛ یعنی محض ان کی وصف نگاری نہیں کرتے بلکہ طبقاتی شعور، صنعتی و سرمایہ دارانہ صارفیت اور نفسی سطح پر تنہائی کو انسانی تقدیر کے طور پر قبول کرنے والے شخص کے طور پر انھیں پیش کرتے ہیں۔ کہیں انھیں فطرت کی بانی اور اپنی زبان میں صدیوں کا فاصلہ محسوس ہوتا ہے اور کہیں ہم دلی اس فاصلے کو مٹا دیتی ہے۔ مثلاً

گنجان جھنڈ کے تلے کہنہ سال دھوپ آئی کبھی نہ سوت شعاعوں کا کاتنے

یوں ان کا شعری متکلم، اساطیری شخص بن جاتا ہے جو فطرت کے دکھ کو اپنا دکھ بنا لیتا اور اسی دکھ سے حیات کا اخلاقی فلسفہ کشید کرتا ہے۔ جدید اردو شعرا میں اگر کسی کے یہاں اخلاقی تصورات شاعری کے باطن سے نمو کرتے دیکھے جا سکتے ہیں تو وہ مجید امجد ہیں۔ ''بیسا کھ''، ''توسیع شہر''، ''بن کی چڑیا''، ''ہری بھری فصلو''، ''بہار''، ''پکار''، ''جیون دیس'' اور دیگر نظمیں بہ طور مثال پیش کی جا سکتی ہیں۔ ہڑپائی تہذیب کی فکری وراثت میں مٹی کی علامت کلیدی ہے۔ مجید امجد کی آخری دور کی نظموں میں خاص طور پر مٹی ایک موتیف کے طور پر سامنے آئی ہے ع

اس مٹی میں جو کچھ امٹ ہے، مٹی ہے

یہ صرف اس خاکساری کی طرف اشارہ نہیں کرتی جسے یہاں کے پنجابی صوفیاء نے بہ طور خاص پیش کیا بلکہ اس قدیم اساطیری تصورِ کائنات کی جانب بھی دھیان لے جاتی ہے جس کی بنیاد زرعی نظام تھا اور جس میں بیل مرکزی علامت تھا۔ اہم بات یہ ہے کہ وہ اس قدیم اساطیری نظام کا احیا نہیں چاہتے؛ احیا کی آرزو ماضی کو پرشکوہ بنا کر پیش کرتی ہے تا کہ اس کی آرزو کی جا سکے۔ جب کہ مجید امجد (میرا جی اور بعد کے مختار صدیقی اور وزیر آغا کی مانند) اس گم شدہ اور مسخ کیے گئے ثقافتی ماضی کی بازیافت کی سعی کرتے ہیں۔ بازیافت، ماضی پر تنقید کو روا سمجھتی ہے تا کہ نئے زمانے کے نظامِ معنی میں اسے جگہ دی جا سکے۔ مجید امجد کی نظم ''ہڑپے کا کتبہ'' اس کی مثال ہے۔ ''بہتی راوی ترے تٹ پر... کھیت اور پھول اور پھل/ تین ہزار برس بوڑھی تہذیبوں کی چھل بل/ دو بیلوں کی جیوٹ جوڑی، اِک ہالی، اک ہل۔''

اردو میں ترقی پسندی اور جدیدیت کا مناقشہ، اس کے اسباب اور اثرات ہماری اس بحث کے دائرے میں نہیں آتے۔ یہاں ہم دو ایک باتیں صرف اس خیال سے لکھنا چاہتے ہیں کہ اردو میں جدیدیت کی تاریخی کڑیوں کو ملایا جا سکے۔ جدیدیت اور ترقی پسندی دونوں اپنی علمیات کی سطح پر یورپی الاصل ہیں۔ انیسویں صدی کی اصلاح پسند جدیدیت اور پھر اس کے ضمن میں شروع ہونے والی قومی شاعری، نوآبادیات کے تہذیب آموز بیانیے سے کسی نہ کسی سطح پر متعلق تھیں۔ ترقی پسندی کی تاریخ اپنی مقامی بنیادوں کی تلاش میں حالی و آزاد کی شاعری کی تحریک تک پہنچتی ہے۔ سرسید کی عقلیت پسندی سے بھی ترقی پسندی اپنا گہرا فکری تعلق محسوس کرتی ہے۔ تاہم ان کی سیاسی رجعت پسندی پر تنقید کرتی ہے۔ راشد و میرا جی کی جدیدیت بھی اپنی تاریخ کی جستجو میں حالی و آزاد تک پہنچتی ہے۔ اس سے ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ اردو کی ترقی پسندی اور جدیدیت، شاعری کے نئے کردار پر متفق تھیں۔ لیکن اس سے بھی اہم نکتۂ اشتراک یہ تھا کہ دونوں نے دنیا و آدمی کو سمجھنے کے

لیے مابعد الطبیعیاتی بنیادوں کو ترک کر دیا تھا۔ لیکن کیا وجہ ہے کہ یہ بنیادی اشتراک، بعد کے مناقشے میں گم ہو جاتا ہے؟ اس کا ایک جواب تو اس سوال کے جواب پر منحصر ہے کہ آرٹ کے نقطۂ نظر سے آدمی کی شعوری ذات اہم ہے یا لاشعوری؟ جدیدیت نے دوسری بات کے حق میں آواز بلند کی اور اسی لیے وہ فرائیڈ کی طرف خصوصاً متوجہ ہوئی۔ ترقی پسندی نے شعوری ذات اور اس کی ذمے داریوں کو اہمیت دی اور اس لیے مارکس کو اپنا قبلہ بنایا۔ اردو میں جدیدیت و ترقی پسندی کے طویل مناقشے کا سبب فرائیڈ اور مارکس کی ثنویت میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ عالمی سطح پر بھی مارکس مغرب کی فلسفیانہ جدیدیت کی نمائندگی کرتا ہے اور اردو میں ترقی پسندی جس عقلیت اور روشن خیالی کو بنیادی اہمیت دیتی رہی ہے، اس کا راست رشتہ مغرب کی روشن خیالی کی عقلیت پسندی سے ہے۔ (چوں کہ مابعد جدیدیت نے روشن خیالی کی عقلیت پسندی و ترقی کے بیانیوں پر شک کیا ہے، اس لیے ترقی پسندوں کا اس سے بے زار ہونا سمجھ میں آتا ہے)۔ دوسری طرف فرائیڈ سے مغرب کے جدیدیت پسندوں نے بہت اثر لیا۔ سررئیلیت اس کی نمایاں ترین مثال ہے۔ گویا فرائیڈ کا اثر جمالیاتی جدیدیت پر ہے۔ چوں کہ انسانی فکر میں آہنی سرحدیں نہیں کھینچی جا سکتیں، اس لیے اردو میں ترقی پسندوں کے یہاں ''جدید'' اور جدیدیوں کے یہاں ''ترقی پسندانہ'' خیالات دیکھے جا سکتے ہیں۔ فیض کی نظمیں ''تنہائی''، ''شام''، ''ملاقات'' ہر اعتبار سے جدید ہیں اور میرا جی کی ''کلرک کا نغمۂ محبت''، مجید امجد کی ''درس ایام''، ''پنواڑی''، ''جاروب کش''، ''جہان قیصر و جم''، ''طلوع فرض'' ترقی پسندانہ جمالیات کی حامل ہیں۔ راشد کے یہاں ''جدید'' اور ''ترقی پسندانہ'' عناصر آمیز ہیں۔ اختر الایمان کی شاعری کو اگر ان دونوں تحریکوں کے سرمئی علاقے کا شاعر کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی، جدیدیت کے نقطۂ عروج کو پیش کرتی ہے۔ یہاں پہنچتے ہی محسوس ہوتا ہے جیسے اردو میں جدیدیت نے انیسویں صدی کے اواخر میں رینگنا شروع کیا، وہ مسلسل ''دوسرے'' اور ''غیر'' پر منحصر تھی؛ بیسویں صدی کے اوائل میں اس نے چلنا شروع کیا، سہاروں کو جھٹکا، لیکن گرنے کے خوف کے سبب اسے ماضی کے کسی نہ کسی لنگر کی تلاش رہی؛ یہ لنگر اس کے لیے اس مقدس متن کی طرح تھا، جس کی تعبیرات نئے زمانے کے مطابق کی جا سکتی ہیں مگر جس کی اصل کو برقرار رکھنا لازم ہے۔ اس طرزِ عمل کی اہم مثال میرا جی کی نظم ''اجنتا کے غار'' ہے۔ بدھ راہبوں نے دوسری تا چھٹی صدی قبل مسیح اورنگ آباد (بھارت) کے مضافات میں واقع ان غاروں میں تصویریں بنائی تھیں۔ انھوں نے دنیا، عورت، سماجی مرتبے کو ترک کیا اور ایسی جگہ آئے جہاں باہر کی دنیا، ان کی حسی دنیا سے یکسر غائب ہو گئی تھی، مگر ان کا اپنا آپ اتنا ہی ان کی حسی دنیا میں ظاہر ہوا۔ انھوں نے

اس کے خلاف مزاحمت نہیں کی؛ اسے قبول کیا اور اسی کو غاروں میں تصویروں کی صورت پیش کیا۔ وہ ترک علائق کے کسی روحانی تجربے سے گزرے کہ نہیں، کسی کو معلوم نہیں مگر وہ جمالیاتی تجربے سے ضرور گزرے، جس کی شہادت یہ تصویریں دیتی ہیں۔ اجنتا کے غاروں کے یہ فن پارے خود بیسویں صدی کے پہلے نصف کی جدید اردو شاعری کی صورتِ حال سے مماثلت رکھتے ہیں۔ انیسویں صدی کی قومی شاعری میں شاعر کی حسی اور لاشعوری دنیا یکسر غائب ہوگئی تھی۔ میراجی و راشد نے خاص طور پر باور کرایا کہ آدمی اپنی حسی، لاشعوری، جنسی دنیا، خواہ وہ کتنی ہی تاریک، الجھی ہوئی ہو، اس سے نہیں بھاگ نہیں سکتا۔ بایں ہمہ یہ جدید شاعری اپنی آزادی کا اظہار ماضی و روایت کی نئی تعبیروں کی صورت میں کرتی تھی۔ وہ حال کی اس دہشت کو محسوس کرتی تھی جو سب سہاروں کے یکسر چھن جانے سے آدمی پر طاری ہوتی ہے، مگر اس کا سامنا کرتے ہی کسی نہ کسی پناہ گاہ کی طرف جاتی تھی۔ انیسویں صدی کے بعد سے ہمارے ادیبوں نے اسے باقاعدہ عقیدے کے طور پر قبول کر لیا تھا کہ روایت پناہ گاہ ہی نہیں، واحد لنگر ہے جو نفسی یا سماجی دنیا کے پرشور سمندر میں گم ہونے یا برباد ہونے سے بچاتا ہے۔ ان کی ساری اختراع پسندی روایت کی تعبیر میں ظاہر ہوتی تھی۔ اقبال، میراجی، راشد، فیض، مجید امجد، اختر الایمان میں بنیادی فرق روایت کے تصور اور تعبیر کا ہے۔ روایت سے کسی کو مفر نہیں۔

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں اسی جدیدیت نے لنگر کا سہارا ترک کرنے کا اعلان کیا۔ میراجی و راشد، حالی و آزاد کا نام بھی لیتے تھے اور دھیمے سر میں اختلاف بھی کرتے تھے، مگر نئی شاعری اور نئے افسانے کی تحریک نے ببانگ دہل میراجی و راشد کی جدیدیت ہی سے برات کا اعلان نہیں کیا بلکہ سرے سے تاریخ کا انکار کیا۔ یہ پہلا اور تاریخی لمحہ تھا جب اردو ادیبوں نے خود کو غیر تاریخی کہا اور اس کا مفہوم یہ تھا کہ لکھنے والے کو اپنی شخصیت اور تجربے کے سوا کسی سند کی ضرورت ہے نہ لنگر کی۔ وہ اپنی تخلیق کا خدائے بزرگ و برتر ہے۔ اسی لیے نقادوں نے نئی شاعری و افسانے کی اس تحریک ہی کو اردو کی جدیدیت کی تحریک کہا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے حال کی دہشت کا تنہا سامنا کرنے کا فیصلہ کیا۔ خود پر سے سائبان ہٹا دیا۔ ہر طرح کی پدری شبیہوں کا انکار کیا اور اپنی شناخت کے لیے کلیتاً خود پر، اپنے تخلیقی تجربے پر انحصار کیا۔ انھیں اگر کہیں سے آسرا ملا تو وہ وجودیت کا فلسفہ تھا۔ ''اس نئی تحریک کا خمیر وجودیت اور تجریدیت کے مرکب سے تیار ہوا تھا۔ ابتدائی چند برسوں تک تو تجریدیت ہی حاوی رہی لیکن آہستہ آہستہ وجودی طرزِ احساس حاوی ہو گیا اور اسی کو جدیدیت کے سنگِ بنیاد کی حیثیت حاصل ہوئی۔'' ۲۷

جیسا کہ ہم گزشتہ صفحات میں واضح کر آئے ہیں، وجودیت، یورپی جدیدیت ہی کا حصہ ہے۔

یورپ میں پہلے رومانویت، پھر نطشے کے یہاں خصوصاً روشن خیالی کی عقلیت پسندی تنقید کی زد میں تھی۔ ''وجودیت کی جڑیں اس رومانیت میں پائی جاتی ہیں جو فرد کی اہمیت اور انفرادی آزادی کے نام پر اٹھارویں صدی کی روشن خیالی اور عقلیت کے خلاف ایک بھرپور اور پر اثر احتجاج تھی۔[۴۸]'' رومانویت میں فرد، ایک شخص سے زیادہ نوع تھا۔ نطشے کے بعد سے فرد، ایک الگ، تنہا، اپنے مخصوص نجی تشخص کا حامل وجود تھا۔ اسی کو ڈاڈائیت نے، پھر سرریئلیت نے اور بعد میں وجودیت نے پیش کیا۔ ڈاڈائیت اور سرریئلیت نے جدید فرد کی آزادی کو فن کی ایسی تخلیق کی صورت میں نمایاں کیا جس میں شکست و ریخت اور اختراع پسندی دونوں انتہا پر تھیں۔ وجودیت نے اس سب کو فلسفیانہ بنیاد مہیا کی۔ اگرچہ عالمی جنگوں کا اثر ان تینوں پر ہے، تاہم یہ تینوں روشن خیالی کی عقلیت پسندی، ترقی اور صنعتوں کے ذریعے مشینوں کے اس غلبے کو، جسے دو عالمی جنگوں نے پوری دہشت نا کی سے دکھایا، تنقید کا نشانہ بنایا۔ ہم ان صفحات میں یورپی جدیدیت کی دو صورتوں میں فرق کی مسلسل نشان دہی کر رہے ہیں۔ صنعتی ترقی، سرمایہ داریت، صارفیت، نوآبادیات اور ان سب کے نتیجے میں ہونے والی ماحولیاتی، ثقافتی تباہی کا تعلق روشن خیالی کی جدیدیت سے ہے۔ جمالیاتی جدیدیت، اس کے بعض تصورات میں شریک ہونے کے باوجود، اس کی نقاد ہے۔ تقریباً اسی طرح جس طرح ہم نے مغرب سے قومیت و جدیدیت کے تصورات اخذ کیے اور پھر انھی کی مدد سے ان کے خلاف آزادی کی تحریک چلائی؛ انھی کے ہتھیار ان پر آزمائے۔ یورپی جمالیاتی جدیدیت، فلسفیانہ جدیدیت ہی سے برآمد ہوئی مگر اسی کے خلاف محاذ قائم کیا۔ اس بات کو سمجھنا مشکل نہیں کہ کیسے استعمار کار کی حکمتِ عملی، اس کے اپنے خلاف جا سکتی ہے۔ کسی بھی فکر، نظریے، فلسفے یا متن کے معنی کے تعین کا اختیار لکھنے والے کے پاس نہیں، پڑھنے والے کے پاس ہوتا ہے۔ قاری اپنی مخصوص نجی یا تاریخی صورتِ حال میں کسی متن کو پڑھتا ہے اور اسے اس بات سے کوئی نہیں روک سکتا کہ وہ اپنی مخصوص صورتِ حال میں کسی متن کی من مانی مگر اپنے لیے اہم تعبیر کرے۔ اس من مانی تعبیر سے اختلاف کیا جا سکتا ہے، مگر من مانی تعبیروں کا راستہ مسدود کرنے والی کوئی قوت موجود نہیں سوائے اس کے کہ من مانی تعبیروں کی نشاندہی کی جائے۔

ساٹھ کی دہائی میں اردو کی جدیدیت نے پیش رووں کا انکار کیا مگر یہ انکار بھی انھی سے سیکھا تھا؛ گویا ایک یا دوسرے رنگ میں سابق جدیدیت، اس جدیدیت میں شامل تھی، تاہم اسی طرح جس طرح کسی تخلیق کار کے یہاں پدری شبیہ اپنے انکار میں شامل ہوتی ہے۔ وجودیت، اردو کی جدیدیت کا سبب نہیں، اس کے تاریخی ارتقا کے ایک مرحلے پر اس میں شامل ہوئی ہے۔ وجودیت

سے مرگ، یاسیت، بیگانگی اور متلی جیسے تصورات کچھ اس طور وابستہ ہوئے ہیں کہ اسے نرم سے نرم لفظوں میں غیر صحت مند فلسفہ بنا دیتے ہیں۔ انیسویں صدی میں کرکیگارڈ کے حتمی طور پر مذہبی احساس میں بنیاد رکھنے والا یہ فلسفہ پہلے نطشے، پھر ہائیڈگر، کارل جیسپر اور سارتر کے یہاں سیکولر صورت اختیار کر لیتا ہے۔اس پر ہسرل کی مظہریات کا خاصا اثر ہے، جس نے فلسفے کو تجریدی مگر عظیم نظریات پر بحثوں سے نکال کر حقیقی مگر عام دنیا کے معمولی واقعات سے جوڑ دیا۔ اس لمحے جو کچھ آپ کے روبرو ہے، اس کے ادراک کی وضاحت مظہریاتی فلسفے کی بنیاد ہے۔ اس نے انسانی فکر کو اقلیت کی اشرافی، محدود دنیا سے نکال کر عام انسانوں کی روزمرہ دنیا میں پہنچا دیا۔ وجودیت نے اس سے گہرا اثر قبول کیا۔

ہم اپنی روزمرہ دنیا میں چیزوں سے اور خود سے کیسے شعور کا رشتہ قائم کرتے ہیں؟ اس ضمن میں کیا پہلے سے قائم شدہ نظریات ہماری راہنمائی کرتے ہیں، اگر کرتے ہیں تو کہاں تک اور اگر نہیں کرتے تو پھر ہمارا شعور کیسے کام کرتا ہے؟ اس سوال کے جواب میں وجودی مفکر اس نتیجے پر پہنچے کہ آدمی کے لیے اس کا وجود اہم ہے نہ کہ وہ سب نظریات یا روایات جنھیں وراثت میں یا اکتساب سے حاصل کیا جاتا ہے۔ آدمی، وجود کے ساتھ دنیا کا تجربہ کرنے کے لیے اکیلا ہے۔ اسی لیے کرکیگارڈ نے کہا تھا کہ ''وجود انفرادیت کے ہم معنی ہے۔''[۷۹] اسی سے یہ کلیہ قائم ہوا کہ آدمی اکیلا ہے، کوئی اور اس کی نجات کا سبب نہیں بن سکتا؛ یہاں تک کہ خدا یا مذہب کے ذریعے نجات کے لیے آدمی کو خود فیصلہ کرنا اور راستے کا انتخاب کرنا ہے۔ یہ سوال بھی زیرِ بحث آیا کہ کیا خود میں ڈوب کر وجود کی انفرادیت حاصل ہوگی یا کسی اور طرح؟ ہائیڈگر کا جواب یہ تھا کہ انسان کا وجود خود کو دنیا میں پیش کرتے ہوئے اپنا اظہار کرتا ہے اور دنیا سے باہر اس کا وجود غیر ممکن ہے۔[۸۰] بعد میں اسی کے ضمن میں سارتر نے درونِ خود اور برائے خود کا نظریہ پیش کیا۔ درونِ خود انسانی ہستی غیر متحرک ہے، جب کہ برائے خود معنی میں ہستی انسانی وجود کے مترادف ہے۔ برائے خود وجود کے شعور سے انتخاب، آزادی اور ذمے داری کے تصورات پیدا ہوتے ہیں۔[۸۱] ہائیڈگر نے اپنے Dasein کے نظریے میں کہا کہ وجود، مقامی ہوتا ہے، وہ مخصوص تاریخی صورتِ حال میں گھرا ہوتا ہے اور خاص زمان و مکان میں۔[۸۲] انھی اسباب کی بنا پر وجودیت، کسی منفعل خودنگر رویے کو جنم نہیں دیتی بلکہ موجود کو اپنی انفرادیت کے گہرے شعور کے ساتھ معرضِ فہم اور معرضِ سوال میں لے آتی ہے۔ لہٰذا اس میں اچنبھا نہیں ہونا چاہیے کہ ساٹھ کی جدیدیت کا رخ سیاسی تھا۔ مقامی استعماری قوتوں کے خلاف۔ اہم بات یہ ہے کہ سرحد کے دونوں طرف جدیدیت کی یہ تحریک ساتھ ساتھ شروع ہوئی۔

اگرچہ انگریزی نوآبادیات کے خاتمے کے بعد، دونوں ملکوں میں ادب میں الگ الگ رجحانات پیدا ہوئے تھے۔ پاکستان میں ہجرت، ناسٹلجیا، پاکستانی ادب، پاکستانی کلچر، جڑوں کی تلاش جیسے موضوعات اہمیت اختیار کر گئے تھے۔ آزادی سے پہلے منٹو اور میرا جی، غالب کو یاد کرتے تھے۔ آزادی کے بعد پاکستانی ادیبوں نے غالب کی جدیدیت سے زیادہ میر تقی میر سے دل چسپی محسوس کرنا شروع کی تھی۔ اس کے بنیادی اسباب تو سیاسی تھے۔ قیامِ پاکستان کے کچھ ہی عرصے بعد ہی خوابِ آزادی اور تعبیر میں وحشت انگیز فاصلے کو محسوس کیا جانے لگا تھا۔ اجالے کے داغ داغ ہونے کی تمثیل، عمومی شعور کا حصہ بننے لگی تھی۔ ایک عجب بے بسی، بے سمتی، انتشار، ٹوٹ پھوٹ کی فضا تھی۔ اس صورتِ حال کے لیے ناصر کاظمی نے خشک چشمے کے کنارے کی تمثیل ایجاد کی۔ خوابوں کا چشمہ خشک ہو گیا۔ جن ادیبوں نے ہجرت کی تھی، ان کے یہاں شکست و زوال کا احساس زیادہ شدید تھا۔ انھوں نے ہجرت کو روحانی تجربہ بنانے کا تصور پیش کیا، خصوصاً ناصر کاظمی، انتظار حسین اور صلاح الدین محمود نے۔ دوسرے لفظوں میں وہ بے سمتی، انتشار، خوابوں کی شکست اور یاسیت سے عہدہ برآ ہونے کے لیے سہارے اور سند کی تلاش میں گئے؛ انھوں نے تاریخی یا نفسیاتی راستے کے بجائے مابعد الطبیعیاتی راستہ اپنایا۔ وہ بہ یک وقت مدینے، کربلا، یہودیوں کے خروج اور میر تقی میر کی طرف گئے۔ وہی غریب الوطنی، وہی قافلوں کا سفر، وہی راہزنی، آئے دن حکومت کا بدلنا، پرانی اقدار کا بکھر جانا۔ ناصر کاظمی نے میر کے زمانے کو رات کا کہا تھا۔ ''یہ رات ہمارے زمانے کی رات سے آملی ہے قافلے کے قافلے اس رات میں گم ہو گئے ہیں۔''[۸۳]

سند کی تلاش کی اس خواہش نے پاکستانی اردو ادب میں راسخ العقیدہ قسم کی جدیدیت کو جنم دیا۔ ایک انوکھا پیراڈاکس جو پوسٹ کولونیل پاکستان ہی میں ممکن ہے۔

ہندوستان میں اردو ادب اپنی سیکولر بنیادیں استوار کرنے لگا تھا اور اس کے لیے کبیر، تلسی داس، دکن کی شاعری میں مقامیت، مشترک ہندوستانی قصوں، سنسکرت سے اردو کے تعلق کی بازیافت کی جانے لگی تھی۔ لیکن ساٹھ کی دہائی میں دونوں ملکوں میں وجودیت آمیز جدیدیت، ایک طوفان کی مانند اٹھی۔ شاعری میں پاکستان میں افتخار جالب، انیس ناگی، عباس اطہر، اختر احسن اہم شاعر تھے اور ہندوستان میں بلراج کومل، کمار پاشی، عمیق حنفی، باقر مہدی تھے۔ افسانے میں پاکستان میں انتظار حسین، انور سجاد اور خالدہ حسین جب کہ ہندوستان میں سریندر پرکاش اور بلراج مین را۔

نئی شاعری اور نئے افسانے کی تحریک کا ذکر ایک ساتھ اس لیے کیا گیا ہے کہ دونوں میں ہم زمانیت کے علاوہ بھی کچھ چیزیں مشترک تھیں۔ دونوں فن کی اپنی، خود مختار دنیا کی تعمیر پر متفق

تھے، اسی لیے نیا افسانہ، شاعری کے قریب آ جاتا تھا۔ خالص فن کا تصور شاعری کی طرف ہی لے جاتا تھا۔ یہ اتفاق نہیں کہ افتخار جالب نے اپنا لسانی تشکیلات کا تصور منٹو کے افسانے ''پھندنے'' کی مدد سے واضح کیا۔ علاوہ ازیں نئی شاعری کی مانند نئے افسانے نے بھی پیش رو افسانے کا انکار کیا۔ نئے افسانے نے پریم چند کو حقیقت نگاری کا نمائندہ تصور کر کے، اس کی ملامت میں کوئی دقیقہ فروگزاشت نہیں کیا۔ نذیر احمد سے ہمارا فکشن حقیقت پسند چلا آتا تھا۔ حقیقت پسندی میں سماجی (پریم چند)، اشتراکی (کرشن چندر)، نفسیاتی (منٹو، عصمت، ممتاز شیریں، حسن عسکری)، ثقافتی (بیدی) تغیرات ضرور تھے اور یہ تینوں رجحانات اکثر ہم آمیز (انگارے) بھی ہو جایا کرتے تھے۔ ایک مفہوم میں یہ سارا فکشن جدید تھا۔ نوآبادیاتی عہد میں جدید کا مطلب، مغربی الاصل ہونا تھا۔ یہ فکشن داستان کی رزم، بزم، طلسم کو ترک کر کے سماجی دنیا کی قابلِ شناخت تصویر پیش کرتا تھا۔ غزل کا مبالغہ، داستان کی فینٹسی تھا۔ لہٰذا دونوں حقیقت سے دور تھے اور حقیقت وہ تھی جو روزمرہ تجربے کے ذریعے شناخت ہوتی تھی۔ معلوم حسی دنیا سے باہر کی دنیائیں جھوٹ، فریب، توہم اور اسی بنا پر انتہائی ناپسندیدہ تھیں۔ یہ استعماری حکمتِ عملی، صرف غزل اور داستان کو بے دخل و بے توقیر نہیں کرتی تھی بلکہ خود آرٹ کو بھی ثقافتی دنیا سے خارج کرتی تھی۔ یہاں کے لکھنے والوں نے اس سب کو آسانی سے اس لیے قبول کر لیا کہ اس کے ذریعے وہ اپنی نئی، استثنائی قومی شناختوں کو نہ صرف مستحکم کر سکتے تھے بلکہ اجتماعی قوت کی مدد سے استعمار کے خلاف جدوجہد بھی کر سکتے تھے۔

نوآبادیاتی ہندوستان کا ابتدائی قومی اور جدید ادب، استعمار کی ضرورت کے تحت پیدا ہوا لیکن اسی نے بعد میں استعمار کے خلاف جدوجہد میں حصہ بھی لیا۔ پہلے مذہبی گروہوں نے استعمار کے خلاف مزاحمت کی، بعد میں انگریزی تعلیم یافتہ لوگوں نے۔ اس جدید فکشن کی کچھ دوسری خصوصیات بھی تھیں۔ مثلاً کہانی کو مستقیم پلاٹ کے ذریعے بیان کرنا۔ وقت کا مستقیمی تصور پیش کرنا۔ وقت اور جگہ کا بیان تفصیل سے کرنا۔ ان مناظر کی بھی مکمل تصویر کشی کرنا، جن کا راست تعلق کہانی سے نہیں مگر کسی کردار سے تھوڑا بہت ہے۔ ایسے کردار پیش کرنا جن کی شناخت میں کسی مقام پر کوئی ابہام نہ ہو۔ نصوح، کلیم، آزاد، امراؤ، ہوری، نعیم سے لے کر مادھو گھیسو، منگو کوچوان، بابو گوپی ناتھ، لاجونتی، بیگم جان، داؤ جی پہلے لمحے سے آخری پل تک اپنی شناخت برقرار رکھتے ہیں۔ یہ کردار اس انگریزی طرز کی نظم کی تمثیل ہیں جس میں موضوع کا ارتقا سلسلہ وار ہوتا ہے اور درمیان میں کوئی خالی جگہ نہیں آتی۔ یہ سب کردار ''مستحکم ذات'' کے حامل ہیں۔ یہ نیک ہیں یا بد۔ سنگ دل یا ہیں نرم دل۔ جیسے باہر سے ہیں ویسے ہی اندر سے۔ کہیں کہیں، خصوصاً منٹو کے یہاں نیکی میں بدی یا بدی میں کچھ نیکی

شامل ہو جاتی ہے۔ جدید فکشن کے ایسے کردار کسی مخصوص تصور، نظریے یا قدر کی ترسیل کا سب سے اہم ذریعہ ہوتے ہیں؛ جس سماج میں گروہی رشتے، مخصوص تصورات کی بنیاد پر وجود میں آ رہے ہوں، وہاں ایسا فکشن مقبول ہوتا ہے۔ اس ''جدید فکشن'' پر منٹو نے ''پھندنے'' اور ''فرشتہ'' میں ضرب لگائی۔ ساٹھ کی دہائی کا نیا افسانہ اور نئی شاعری منٹو کے ''پھندنے'' سے نکلے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''پھندنے'' سے، سابق ''جدید'' فکشن کا اجارہ ہی چیلنج نہیں ہوا، اس کی پشت پر موجود نوآبادیاتی سرپرستی کو بھی زک پہنچی۔ آج کی اصطلاح میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ پھندنے سے ردّ استعماری جدیدیت کا آغاز ہوا۔ استعماری عہد میں فکشن کے حقیقت پسند ہونے سے متعلق قائم کی گئی تشکیلات کو علمیاتی سطح پر رد کیا گیا۔

یہ کہنا بھی غلط نہیں کہ ''پھندنے'' میں روزمرہ شعور پر مبنی حقیقت کو پلٹا دینے کی جو کوشش کی گئی، وہ داستانی فکشن کی شعریات کی بازیافت کی سعی تھی۔ بعد میں انتظار حسین کے فکشن نے ایک اعتبار سے طے کر دیا کہ اردو فکشن کا آغاز نہ تو مغرب سے ہوا، نہ نذیر احمد سے، بلکہ پنچ تنتر، کتھا سرت ساگر، جاتک کہانیاں، الف لیلہ و لیلہ اور دوسری داستانیں بھی فکشن ہیں اور انھیں اپنے فکشن ہونے کے لیے نوآبادیاتی مغرب کے فکشن کے کینن کی ضرورت نہیں۔ چناں چہ اردو افسانے میں جدیدیت ساٹھ کی دہائی میں آئی۔ اس کی مماثلتیں مغرب کی جمالیاتی جدیدیت، خصوصاً ڈاڈائیت اور سرریئلیت سے ضرور ہیں مگر یہ اردو کی اپنی جدیدیت ہے اور اس کی نمو اردو کی اپنی جدید روایت کے انکار کے نتیجے میں ہوئی ہے۔

اوپر جدید افسانے کے جن ناموں کا ذکر ہوا ہے، ان سب کے اسالیب جدا جدا ہیں۔ لیکن ان میں علامتی ہونا مشترک ہے۔ علامت نے سابق افسانے کی کردار نگاری کی روش کو سب سے زیادہ زک پہنچائی۔ اب کردار نہیں، کردار کا سایہ تھا۔ اس کی ذات مستحکم نہیں تھی،، منتشر، کٹی پھٹی، متضاد، تاریک عناصر کی حامل تھی۔ اس کے بعد کہانی کے پلاٹ کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیا۔ سابق افسانہ اپنے مستقیمی پلاٹ کی مدد سے دنیا کی نقل ہونے کا تاثر دیتا تھا۔ نئے افسانے نے کہانی کا وہ ڈھانچہ توڑ کر فن کی اس خود مختاریت کا تاثر دیا جسے ڈاڈائیت نے خاص طور پر پیش کیا۔ یہ افسانہ بیانیے کی رو سے ڈاڈائیت کا حامل تھا اور ڈاڈائیت ہی کی مانند باہر کی حقیقت کے تاریک اور باطل رخوں کو توڑ پھوڑ کر پیش کرتا تھا۔ اس کے لیے باہر کی حقیقت مابعد نوآبادیاتی برصغیر کی سیاسی و ثقافتی صورتِ حال ہے، جو آزادی کے خوابوں کی شکست سے عبارت ہے۔

ڈاڈائیت سے مماثل رویہ نئی شاعری میں کہیں زیادہ شدت سے ظاہر ہوا۔ ڈاڈائیت اور

سررئیلیت کی مانند نئی شاعری کا منشور بھی لکھا گیا۔ یہ منشور اختر احسن (۱۹۳۳ء-۲۰۱۸ء) نے لکھا۔ مغربی ڈاڈائی شاعری کی مانند اردو کی نئی شاعری بھی اپنے تجریدی ہونے پر اصرار کرتی تھی، لیکن اس کا برملا اظہار بھی کرتی کہ تجرید آسمانی نہیں زمینی ہے۔ یہ جز میں کل دیکھنے کی بات نہیں بلکہ خاک میں خواب دیکھنے کی یعنی جھوٹ میں سچ اور سچ میں جھوٹ۔ خدا اس دھرتی کا پھل ہے اور بے رہروی اس کا الہام۔[۸۴] اردو جدیدیت میں پہلی اور آخری بار سب طرح کی حدوں کو توڑنے اور پگھلا دینے کا اس جرأت مگر گہرے تنقیدی شعور اور علمی وقار کے ساتھ اظہار ہوا۔ سب سے پہلے شعر و نثر کی صنفی حدوں کو توڑنے کی بات کی گئی، پھر چھوٹے اور بڑے کے فرق کو مٹایا گیا۔ اصناف، اسالیب، روایات، تصورات، اقدار سب کو تاریخ و روایت کی پیداوار سمجھ کر، ان میں کارفرما انسانی تشکیل دیکھ کر انھیں قابلِ شکست سمجھا گیا۔ ''نئے فنکار... کے نزدیک کوئی خاص روایت کوئی جغرافیہ کوئی آسمان کوئی زمین اپنے اندر اتنا تقدس نہیں رکھتی کہ اسے کھیل تماشے پر فوقیت دی جائے... وہ کسی ضابطے یا فارمولے کا محکوم نہیں، وہ تو خود سب سے بڑا نظم ضبط ہے۔[۸۵]'' لہٰذا نئی شاعری کے ہونے، جواز اور معنی کا انحصار اگر کسی پر ہے تو خود نیا شاعر ہے۔ نئی شاعری نے جس شے کی توڑ پھوڑ سب سے زیادہ کی، وہ زبان کے بنے بنائے سانچے ہیں۔ یہی سانچے، روایت، قدامت، تاریخ، بڑے موضوعات کو جاری رکھتے ہیں۔

لسانی سانچے اور کسی فکر کے استقرار میں تعلق کی دریافت معمولی بات نہیں تھی۔ یہ زبان اور کلامیے کے نظام (discursive order) کے باہمی رشتے کی رمز کشائی تھی، جس کے مطابق، زبان ہماری آزادی کی حدوں کو طے کرتی ہے، اور جسے میشل فوکو نے تھیوری کے طور پر پیش کیا۔ نیز زبان کے دُہرے کردار کی طرف اشارہ بھی تھا۔ زبان، روایت یا کسی بھی مقتدرہ کے تصورات کو استقرار کے ساتھ استحکام بھی بخشتی ہے اور ان کی شکست کا ذریعہ بھی ہے۔ مزید یہ کہ صحتِ زبان، محض لسانی مسئلہ نہیں، تہذیبی سیاسی مسئلہ ہے۔ زبان کے رائج و مقبول ڈھانچے پر اصرار کی مدد سے، اس ڈھانچے کے عقب میں موجود نظامِ فکر و اقدار کا تحفظ کیا جاتا ہے۔ اس لیے افتخار جالب نے الفاظ کو اشیا کے طور پر استعمال کرنے کے حق میں بات کی۔ الفاظ کی اپنی جداگانہ ہستی پر زور دیا گیا۔ لفظ بہ طور شے سے تجسیم و تخصیص وجود میں آتی ہے۔[۸۶] اگرچہ لفظ کو شے کا درجہ دینے سے پہلے خود شے کا تصور بدلنے کی ضرورت ہے، کیوں کہ شے قابلِ تبادلہ ہوتی ہے، جب کہ نئی شاعری میں لفظ قابلِ تبادلہ نہیں ہے۔ تاہم یہ بات ان کی درست تھی شاعری اصل میں ہیئت ہے۔ بنائی اور تعمیر کی گئی چیز۔ یہی موقف نئے افسانے کا بھی تھا کہ وہ ایک ہیئت، تعمیر اور کمپوزیشن ہے۔

بلراج مین را کے کمپوزیشن والے افسانے، اس امر کی کلاسیکی مثال سمجھے جا سکتے ہیں۔ خود کمپوزیشن کے لفظ کی مدد سے یہ باور کرایا گیا کہ فکشن، دنیا، اس کے نظام، اس کی حقیقتوں کی نقل نہیں، اس کی ایک اپنی جمالیاتی خود مختار دنیا ہے۔ اسے کمپوز کیا جاتا ہے؛ اس کی کمپوزیشن کے اصول کہیں سے مستعار نہیں لیے جاتے؛ انھیں دورانِ تخلیق وضع کیا جاتا ہے۔ البتہ اس میں جو تکنیکیں استعمال ہوتی ہیں، وہ دوسرے فنون سے مستعار لی جا سکتی ہیں۔ ان اصولوں کو واضح کرنا مشکل ہوتا ہے، کیوں کہ وہ ہر نئی تخلیق، ہر نئی کمپوزیشن کے ساتھ بدل جاتے ہیں۔ ان کے بارے میں صرف ایک بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ ان اصولوں میں خود اپنی شکست اور پھر نئی تعمیر کا سامان ہوتا ہے۔ نئے افسانے کا یہ فنّی پہلو جدیدیت کے چند بنیادی تصورات سے جواز حاصل کرتا ہے۔ مثلاً یہ تصور تو بالکل نمایاں ہے کہ تخلیق کار دیوتا کی مانند ہے۔ اسے اپنی فنّی دنیا کو اپنی منشا کے مطابق بنانے کا حق حاصل ہے۔ اسے ماضی یا حال کسی بھی مقتدرہ سے اپنے فن کے لیے سند کی ضرورت نہیں۔ وہ اگر ماضی و روایت کی علامتیں استعمال کرتا ہے تو اپنی منشا سے اور ان کی تعبیر کے لیے بھی وہ کسی سماجی و ثقافتی جبر کو قبول نہیں کرتا، اپنے تخلیقی تجربے کی ضرورت کو علامت کی تعبیر کی منطق کے طور پر استعمال کرتا ہے۔

جدیدیت کا دوسرا پہلو بھی نمایاں ہے، مگر اسے اردو تنقید زیرِ بحث نہیں لا سکی۔ اسے زوال پسند، یاسیت انگیز کہہ کر تنقید کا نشانہ بنایا گیا، مگر یہ مجموعی طور پر ڈسٹوپیائی ہے۔ کیا وجہ ہے کہ ''پھندنے'' (منٹو)، ''زرد کتا''، ''آخری آدمی'' (انتظار حسین) ''سواری''، ''ہزار پایہ'' (خالدہ حسین)، ''گائے'' (انور سجاد)، ''کمپوزیشن دو''، ''چار'' (بلراج مین را)، ''تلقارمس''، ''برف پر مکالمہ''، ''بجوکا'' (سریندر پرکاش)، (احمد ہمیش) ''مکھی'' دنیا اور انسان کی انتہائی تاریک تصویر کیوں پیش کرتے ہیں؟ یہ سوال اس لیے اہم ہے کہ نیا افسانہ، فکشن کی حقیقت نگاری کی اسی پچاسی برس پرانی روایت سے انحراف کرتا تھا۔ گویا یہ تاریکی روزمرہ تجربے میں آنے والی دنیا میں تو نہیں تھی، پھر کہاں سے آئی؟ ہماری رائے میں اس ضمن میں سوال کی تشکیل کچھ یوں ہونی چاہیے۔ نیا اردو افسانہ زندگی کی تاریک تصویر پیش کر کے کیا مقصد حاصل کرتا ہے؟

قصہ یہ ہے کہ نیا اردو افسانہ، جدید مغربی ادب کی مانند ہر طرح کے یوٹوپیا کو شکست دیتا تھا۔ اپنی بے پلاٹ کی کہانی یا اینٹی کہانی، بیانیے کے عدم تسلسل، کردار کی بجائے اس کے سائے، اسلوب میں شعور کی رو جو منطقی تسلسل کی شکست کرتی ہے... ان سب کی مدد سے نیا افسانہ خود کو روزمرہ اور عقلی تجربے میں آنے والی دنیا سے الگ کرتا تھا۔ وہ یہ اصرار کرتا تھا کہ اس کے فن کی دنیا چیزے دیگر

ہے اور منطقی فکر سے سمجھ میں آنے والی دنیا کے لیے صدمہ انگیز ہے۔ اہم بات یہ ہے تمام یوٹوپیا، اسی روزمرہ، عقلی دنیا میں تشکیل دیے جاتے ہیں اور یہیں ان کی اشاعت ہوتی ہے اور یہیں ان کے حصول کی آرزو ہوتی ہے۔ مکمل طور پر مہذب سماج، خالص مذہبی سماج، معاشی مساوات پر مبنی معاشرہ، ہر شخص کو یکساں طور پر نمائندگی کی دعوے دار جمہوریت، سائنس کو ہر انسانی دکھ کا ملجا و ماویٰ خیال کرنا، تمام بشری کمزوریوں سے محفوظ ہیرو میں یقین... یہ سب یوٹوپیا تھے۔ ذرائع ابلاغ سے لے کر سماجی سائنسی علوم، ان کے فروغ میں پیش پیش تھے (اب بھی ہیں)۔ صرف تخلیقی فنون نے، ان یوٹوپیا میں مضمر انسانی فطرت کی تخفیف، تشدد کے عناصر کو کارفرما دیکھا۔ حسن عسکری نے اپنے مضمون ''انسان اور آدمی'' میں انسان کی جو صفات بیان کی ہیں، وہ تمام یوٹوپیائی نظریات کا مقصود ہیں۔ ان کی نظر میں:

> انسان ایک مصفا و منزہ اور معصوم ہستی ہے جس کی ذہنی اور جذباتی صلاحیتیں لامحدود ہیں جو اصل میں تو خیر کا مجسمہ ہے لیکن کبھی بگڑتا ہے تو ماحول اور خارجی اثرات کے اثر سے۔ کائنات میں اس سے اوپر کوئی طاقت نہیں ہے اور وہ پیدا ہی اس لیے ہوا ہے کہ ہر قسم کی رکاوٹوں پر قابو پاتا چلا جائے۔[۸۷]

یہ مثالی انسان کہاں وجود رکھتا ہے؟ اس کے جواب میں حسن عسکری نے کہا ہے کہ یہ آدمی کا مطلق و مجرد تصور ہے جسے حکمران نے اپنی ضرورت کے تحت ایجاد کیا ہے اور اس کی صفات حکمرانوں کے ساتھ بدل جاتی ہیں۔[۸۸] اس کے مقابلے میں آدمی وہ ہے جو حقیقت میں وجود رکھتا ہے، جس میں یہ مثالی صفات موجود نہیں ہیں۔ یہ نہیں کہ اسے نیکی، خیر سے دل چسپی نہیں، بلکہ یہ کہ وہ اپنی فطرت کے تاریک، منفی، متضاد پہلوؤں کو قبول کرتا ہے۔ وہ یہ بھی لکھتے ہیں کہ انیسویں صدی کے بعد سے (مغربی) ادیبوں نے اپنے تجربات سے یہ کہنا شروع کر دیا کہ انسان کا یہ تصور انسانیت کو برباد کرنے کے لیے کافی ہے۔ یہیں سے مغربی ادب میں ڈسٹوپیائی ادب نظر آنے لگتا ہے۔ مغرب کا یہ جدید ادب، خود ان کی فلسفیانہ جدیدیت کے تمام مثالیوں یا یوٹوپیائی تصورات کی شکست کرتا ہے۔ یہیں سے مغربی ادب میں تصادم (conflict) ایک بنیادی عنصر کے طور پر مزید ابھر کر سامنے آتا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ آدمی و انسان کے اس تصادم میں انسان کی فتح کو لازمی طور پر نہیں دکھایا جاتا۔ یونانی المیہ، اسی لیے جدید مغربی ادب کے لیے نمونہ بنتا ہے کہ اس میں ہیرو معمولی بشری کمزوری کے سبب، انتہائی المناک انجام سے دوچار ہوتا ہے۔ مغربی ادب نے اسی لیے بار بار پوری دنیا کی تباہی کی تصویر پیش کی ہے۔

اردو کے نئے افسانے میں ڈسٹوپیائی عناصر کا بنیادی سبب وہ سب مثالی تصورات (یوٹوپیا)

ہیں، جو مستقبل کی انتہائی رجائی تصویر پیش کرتے ہیں۔تمام مثالی تصورات میں تخیل کو مہمیز لگانے کی غیر معمولی صلاحیت ہوتی ہے۔دنیا بھر کے افسانوی ادب نے اگر یوٹوپیا کی طرف کشش محسوس کی ہے تو اس میں حیرت نہیں ہونی چاہیے۔اب سوال یہ ہے کہ اردو کا نیا افسانہ یوٹوپیا سے کس نوع کی نسبت (engagement) قائم کرتا ہے؟ ''فنی نسبت'' کے سوا، اسے کوئی اور نام نہیں دیا جا سکتا۔ نیا افسانہ، یوٹوپیائی دنیا کی علمیات پر سوال نہیں اٹھاتا؛یعنی اپنی نسبت کو فلسفیانہ رخ نہیں دیتا۔وہ یوٹوپیا کی حدوں کے اندر سفر کرتا ہے اور اس کے لیے خالص افسانوی طریقہ اختیار کرتا ہے،یعنی حقیقت اختراع کرنے کا طریقہ۔وہ یوٹوپیا کی قائم کی گئی حدوں کے اندر اور انھی کی بنیاد پر حقیقت کی تشکیل کرتا ہے؛یوٹوپیا کو حقیقت میں بدل دیتا ہے۔

ڈسٹوپیا کہیں باہر وجود نہیں رکھتا، خود یوٹوپیا کے اندر موجود ہوتا ہے،جس کا انکشاف اس کی حدوں کی خاک چھاننے کے بعد ہوتا ہے۔ مثلاً پاکستان میں اسلام کا نفاذ ایک مثالی تصور ہے، جسے ایک طرف آئینی جواز دیا گیا ہے تو دوسری طرف اس کے لیے با قاعدہ تحریکیں چلائی گئی ہیں اور اب بھی اس کی آرزو عوامی سطح پر موجود ہے۔ غلام عباس نے اپنے افسانے ''دھنک'' میں اسی یوٹوپیا کو موضوع بنایا ہے۔افسانہ، پاکستان میں اسلامی انقلاب کو رونما ہوتے دکھاتا ہے۔ افسانے کا آغاز چاند پر پاکستان کے قدم رکھنے کے اعلان سے ہوتا ہے۔ سائنس میں ترقی کے اس قدم کو خدا کی مملکت میں دخل سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہ وہ دلیل ہے جو ہمیں سائنس و مذہب کی اس ثنویت کی طرف لے جاتی ہے، جو نوآبادیاتی عہد میں شدت سے ابھری اور جس میں مغربی جدیدیت اور سائنس ہم معنی تھے اور اس کے مقابلے میں قوم اور مذہب میں اتحاد تھا۔ چاند کی تسخیر کے اعلان کے بعد مذہبی،سیاسی تحریک چلتی ہے۔تحریک کامیاب ہوتی ہے۔علما کی حکومت قائم ہو جاتی ہے۔ جدید زندگی کی سب نشانیاں (اسکول، کالج، ہسپتال،فلم، تھیٹر، شاعری، مصوری، رقص وغیرہ) مٹا دی جاتی ہیں تا کہ پرہیز گار، حلیہ و عمل میں شریعت کا مکمل پابند، سادہ مگر جدو جہد پسند... یعنی صدر اوّل کا مثالی مذہبی انسان وجود میں لایا جا سکے۔ اسی دوران میں مذہبی جماعتوں کے مابین سیاسی طاقت کے حصول کی کش مکش شروع ہو جاتی ہے۔ پہلے سازشیں پھر قتل و غارت۔ انجام کار پاکستان کھنڈر میں بدل جاتا ہے۔ یوٹوپیا کی پیدا کردہ عظیم توقعات، حقیقت میں کس قدر مایوس کن ہوسکتی ہے، افسانہ اس امر کا انکشاف کرتا ہے۔ہر یوٹوپیا مستقبل کی سنہری تصویر پیش کرتا ہے،مگر اس کے حقیقی مضمرات پر کھل کر بحث کو محال بناتا ہے۔اس ممنوعہ علاقے میں قدم رکھنے کی جرأت جدید ادب کرتا ہے۔

افسانہ، ایک فنتاسی ہونے کے باوصف ہمیں حقیقت کے روبرو لاتا ہے اور ہمیں سنگین اور

مایوس کن حقیقتوں کا سامنا کرنے کے قابل بناتا ہے؛ ہمیں اخلاقی طور پر صحت مند اور جرأت مند بناتا ہے۔ چناں چہ ڈسٹوپیائی فکشن، حقیقت کی مایوس کن تصویر پیش کرنے کے باوجود قارئین میں مایوسی کو جنم نہیں دیتا۔ نئے اردو افسانے پر یہ الزام کہ اس نے زوال کو پیش کر کے لوگوں کو ادب سے دور کیا یا ان میں مایوسی کو جنم دیا، ادب کی روح کو نہ سمجھنے کا نتیجہ ہے۔اوپر ہم نے اردو کے جن چند ڈسٹوپیائی افسانوں کا ذکر کیا ہے، یہ سب ''حکمرانوں کے ایجاد کردہ انسان'' اور آدمی کے تناؤ کی المناک تصویر پیش کرتے ہیں۔ نیز ان میں آدمی کے اندر کی اس تاریک دنیا کو دکھاتے ہیں، جسے سماج کے مقتدر حلقے اسی طرح حاشیے پر دھکیلتے ہیں جیسے دنیا کو شہروں کے پوش علاقوں کی تصویر دکھائی جاتی اور کچی بستیوں کو چھپایا جاتا ہے۔ اردو کے ڈسٹوپیائی افسانے، جیسے بلراج مین را کے ''کمپوزیشن ۲'' میں موت کا فرشتہ اور سیاہی مسلسل کو زندگی کی سچائی کے طور پر دکھایا گیا ہے؛ انتظار حسین کے ''آخری آدمی'' میں آخری آدمی بھی بندر بن جاتا ہے؛ خالدہ حسین کے ''ہزار پایہ'' میں آدمی اندر کے ہزار پائے سے مسلسل جنگ کرتا دکھا جاتا ہے؛ سریندر پرکاش کے ''برف پر مکالمہ'' میں زندگی کی انتہائی بھیانک، وحشت انگیز، تشدد آمیز تصویر پیش کی گئی ہے۔ان افسانوں میں اہم یہ نہیں کہ آدمی کو شکست خوردہ دکھایا گیا ہے، اہم یہ ہے کہ آدمی کو تقدیر کی پیدا کردہ تاریکی کو تسلیم کرتے دکھایا گیا ہے یا پھر کسی دوسری طرح کی تاریکی کے خلاف نبرد آزما دکھایا گیا ہے۔

ڈسٹوپیائی فکشن سے متعلق غلط فہمی اس وقت پیدا ہوتی ہے، جب اسے حقیقی زندگی کی نقل سمجھا جاتا ہے۔ یہ سب افسانے اپنی اصل میں فنتاسی ہیں، لیکن ایسی فنتاسی جسے یوٹوپیا کے تصور کی آخری، ممکنہ حد ہی کہنا چاہیے۔اس فنتاسی کے ذریعے انسانی سماج، ہستی، فطرت، لاشعور کی تاریکی کو سامنے لایا جاتا ہے اور اسی سبب سے وہ ہمارے لیے گوارا ہوتی ہے۔ہم بڑے بڑے المیوں کو فنتاسی کے طور پر دیکھ کر اپنی زندگی کے حقیقی المیوں کے ساتھ جینے کی ہمت پیدا کر لیتے ہیں۔انسانی حقیقت (تاریخی نہیں وجودی)... بیماری، بڑھاپا، موت، تنہائی، جسم اور ذہن کی حدوں میں فرق کا شعور، بے وفائی، شقاوت وغیرہ... اس قدر دہشت انگیز ہے کہ آدمی یا تو کسی مابعد الطبیعیاتی نظام میں غیر مشروط یقین کے ذریعے اسے گوارا بناتا ہے یا آرٹ کی مدد سے۔ بہ صورتِ دیگر اس کا عصبی مریض بننا یقینی ہے۔عصبی امراض، انسانی وجودی حقیقت کے کسی نہ کسی پہلو کے آگے بے بس ہو جانے کا نتیجہ... اور پناہ ہیں۔آرٹ، مابعد الطبیعیات کے برعکس، زندگی کو اس کی حقیقی صورت میں قبول کرتا ہے۔

نئی شاعری میں بھی ڈسٹوپیائی عناصر ہیں؛ یعنی وہ تلخ اور تشویش انگیز ہے۔عباس اطہر کہتے ہیں:

میں تاریکی اور سناٹے کی سلطنت ہوں
آندھی نے گلی گلی انگارے بکھیر دیے، چولھوں کی آگ سے گھر جل گئے
ایک عورت قبر میں پاؤں لٹکائے بیٹھی ہے

افتخار جالب اسے شاعر کے اخلاقی فریضے کے طور پر دیکھتے ہیں کہ وہ معاشرتی گھٹن سے جنم لینے والی بہیمیت کو روبرو لاتے ہیں۔[۸۹] زندگی کی ہمت شکن تصویر ہمیں التباس سے بھری دنیا سے ایک جھٹکے سے بیدار کرتی ہے۔ اس نوع کی حقیقت پسندی، انسان کی جمالیاتی اور اخلاقی صحت کے لیے لازم ہے۔

حقیقت میں یہ سب سماجی نظام اور انسانی ہستی کے مخفی گوشوں کی شبیہیں ہیں؛ یعنی جدید افسانے نے مثالی، منطقی، منظم دنیا کی بجائے آدمی کی داخلی غیر منظم، تاریک دنیا کو ایک شبیہ کے طور پر دکھایا۔ آدمی کی خود اس سے اپنی ملاقات کو ایک شبیہ (semblance) کے انداز میں ممکن بنایا۔ تمام آرٹ، اصل میں شبیہ ہوتا ہے۔ اختر احسن نے اس کے لیے کھیل تماشا کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ کھیل تماشا، ہمارے سماجی نظاموں اور انسانی ہستی میں چھپے تضادات کا نمائندہ ہے۔ کھیل تماشا دیکھنے میں غیر سنجیدہ، رنگ رلی ہے مگر حقیقت و عمل میں انتہائی سنجیدہ ہے؛ ہر کھیل کے پیچھے اس کی مکمل شعریات ہوتی ہے اور سب سے اہم بات کھیل کا حقیقت سے رشتہ خاصا پیچیدہ ہوتا ہے۔ وہ حقیقی دنیا سے دور ایک وقتی طور پر تعمیر کی گئی دنیا میں لے جاتا ہے مگر یہ دنیا خود آدمی کی ہستی کی بنیادی سچائی... جس میں خیر وشر، موت وحیات، معنی و بے معنویت کی لہریں بہ یک وقت چل رہی ہوتی ہیں... کی نمائندہ ہے۔ کھیل سب سے زیادہ دنیوی چیز ہے۔ اسی لیے نیا فنکار، ''صرف ناچ کا رسیا ہے جس کی کوئی مابعد الطبیعیات نہیں ہوسکتی، جس کا کوئی مذہب و ملت نہیں ہوسکتا۔ اخلاقیات، مذہبیات، ترقی پسندی یا تعمیر کسی بھی تصور میں وہ آفاقی افادیت نہیں جس کے لیے ناچ بیچ دیا جائے۔''[۹۰]

انتظار حسین تکثیری ثقافتی ماضی کی بازیافت کرتے ہیں؛ وہ ہجرت کو روحانی تجربے میں بدلنے کے لیے اسلامی، اسرائیلی اور ہندوستانی روایات کا رخ کرتے ہیں (کسی حد تک میراجی کے قریب آتے ہیں)۔ اس طور ان کی جدیدیت میں راسخ العقیدگی کا عنصر شامل ہو جاتا ہے۔ وہ نئی علامتیں وضع کرنے سے زیادہ پرانی علامتوں کے زوال پر افسوس کرتے ہیں اور ان کی بازیافت کی سعی کرتے ہیں۔ ان کا ناول بستی اور افسانے ''شہر افسوس''، ''کچھوے'' اس کی مثال ہیں۔ انور سجاد کا جدید، علامتی افسانہ نئی مقامی استعماری قوتوں کے خلاف مزاحمت کرتا ہے۔ بلراج مین را اور سریندر پرکاش کے افسانے حال کی دہشت کو پیش کرتے ہیں۔ نئے افسانے کا دعویٰ، لمحۂ حال میں وجود کو

درپیش دہشت کو پیش کرنا تھا، یعنی جدیدیت، کی انتہائی منزل کو پیش کرتا تھا۔ بایں ہمہ یہ افسانہ اردو میں خود جدیدیت کا قصہ بھی پیش کرتا ہے۔ نیا افسانہ دیر تک جدید فرد کی تنہائی، داخلی اضطراب، سایوں جیسی علامتوں کی دنیاؤں میں مسلسل سفر کو جاری نہ رکھ سکا اور اس راستے کی طرف لوٹا جسے جدید فکشن میں انتظار حسین نے اختراع کیا تھا۔ مربوط پلاٹ کا، اساطیری علامتوں سے مزین افسانہ۔
سریندر پرکاش نے ''تلقارمس'' میں ان سب حدوں کو پیش کر دیا ہے جہاں تک نیا، علامتی افسانہ جا سکتا تھا۔ یہ مسلسل لکھی ہوئی عبارت ہے، مکمل طور پر سرریئلی انداز میں۔ کسی وقفے کے بغیر کوئی بیان کر رہا ہے، کوئی منطقی ربط نہیں، ایک ہی جملہ ہے، جملے کی روایتی نحوی ترتیب کی پے بہ پے شکست کرتا ہوا، آغاز وسط و انجام سے بے نیاز؛ لیکن بے ربطی میں ایک عجب ربط پیدا ہو رہا ہے، جسے صرف تاثر کی صورت محسوس کیا جا سکتا ہے۔ کردار کہیں نہیں، کرداروں کے سائے، شبیہیں ہیں وہ بھی مڑی تڑی۔ پلاٹ بھی نہیں۔ باتیں ہیں، تاثرات ہیں، نامعلوم کرداروں کے مکالمے ہیں، کسی سامع کے تصور کے بغیر، کوئی کوئی، ذرا ذرا واقعہ۔ نہ کوئی آغاز نہ کوئی انجام۔ باہر کی جانی پہچانی دنیا سے یکسر مختلف ایک مکمل و خودمختار فن پارہ۔ ''پھندنے'' کے بعد دوسرا صحیح معنوں میں جدید افسانہ۔ اس افسانے کے لسانی رشتوں اور اس کی اپنی فنی شرائط کی بنیاد پر خود اس کو اور باہر کی دنیا کو سمجھا جا سکتا ہے۔

وہ بڑے مہمان نواز قسم کے لوگ تھے انھوں نے انڈوں کی جگہ اپنے بچوں کے سر ابال کر اور روٹیوں کی جگہ عورتوں کے پستان کاٹ کر پیش کر دیے مگر آخری وقت میں جب میں نزع کے عالم میں تھا وہ میرا راشن کارڈ چرانے کی سوچ رہے تھے... ایک کلو گندم کے بدلے ایک کلو خیال تول دو آگے زمانہ بڑا سستا آ رہا ہے کہ کچھ تو بچوں کے لیے رہ جائے![9]

''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم''، ''جمغوزہ الفریم''، ''برف پر مکالمہ'' بھی تلقارمس سے ملتے جلتے ہیں مگر ''خشت و گل'' اور بعد میں ''بازگوئی'' میں وہ پرانی مشرقی کہانیوں کی بازگوئی کرتے ہیں۔ نیا افسانہ، اردو میں جدیدیت کی حقیقی روح کو، اس کی ممکنہ بغاوت، روایت شکنی کے ساتھ تسلیم کرنے اور کرانے کی آخری کوشش تھی۔ یہ ایک ایسی کوشش تھی جس میں فرد، اس کے تجربے اور اس کے فن کی مکمل خودمختاری اور آزادی... یہاں تک کہ پڑھے جانے کے غائبانہ جبر سے بھی آزادی حاصل کرنا مقصود تھا۔ سریندر پرکاش ''بجوکا'' میں لکھتے ہیں: ''جب بھی کوئی آدمی اپنے وجود سے واقف ہوتا ہے اور اپنے اردگرد پھیلی ہوئی بے چینی محسوس کرنے لگتا ہے، تو اس کا پولیس کے ساتھ مقابلہ ہو جانا قدرتی ہو جاتا ہے۔'' اردو جدیدیت نے بھی اسی کی دہائی میں ''فن کی پولیس'' کے آگے ہتھیار ڈال دیے۔

جدید، علامتی افسانے کی تحریک کے خاتمے کا باقاعدہ استقبال کیا گیا۔ چوں کہ بعد کے افسانہ نگاروں نے کہانی کا پرانا ڈھانچہ بحال کیا، اس لیے علامتی افسانے کے خاتمے کو، کہانی کی واپسی سے تعبیر کیا گیا۔ گویا سب سے بڑی گمراہی، کہانی کہنے کے حقیقت پسند اسلوب سے انحراف تھا۔لیکن سوال یہ ہے کہ علامتی افسانے کے خلاف ردّعمل کیا محض فنی و جمالیاتی نوعیت کا تھا؟ جدید عہد میں کوئی بھی خیال اپنے کسی مخصوص دائرے تک محدود نہیں ہوتا، اس لیے فنی اعتراض بھی سیاسی، نفسیاتی اور ثقافتی وجوہ کا حامل ہوسکتا ہے۔ یہاں بھی ایسا ہی ہے۔ بے پلاٹ، بے کردار کا جدید افسانہ آرٹ کو دنیا کی نقل نہیں، اس کے متوازی ایک الگ دنیا کا حامل تھا، جسے نطشے کے لفظوں میں semblance اور اختر احسن کے لفظوں میں کھیل تماشا کہا جا سکتا ہے۔ جدید افسانے کی مخالفت کی بڑی بنیاد یہی تھی۔ آرٹ، اپنی الگ دنیا کی صورت یکسر غیر تاریخی ہوتا ہے؛ وہ انسان کے منطقی وجود کو نہیں، اس کے وجود کی نفسی، وجدانی سطحوں کو مخاطب کرتا ہے، بالکل خواب کی مانند۔ جب کہ آرٹ دنیا کی نقل بن کر دنیا کے موجودہ نظام سے مماثلت قائم کرتا ہے۔یعنی وہ آرٹ اور حقیقی دنیا میں فاصلہ کم کرتا ہے اور اس کم فاصلے کی بنا پر موجودہ نظام پر سوال اٹھانے سے زیادہ اس کی حمایت کا امکان زیادہ ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ دیکھ کر حیرت نہیں ہوتی کہ افسانے میں کہانی کو واپس لانے کی کوشش کا بڑا محرک، افسانے کو دنیا کی نقل بنانا تھا،یعنی ''نقل واقعہ'' تھا۔

> اس بات کی اشد ضرورت ہے کہ... ایک بار پھر افسانے کی فنیت اور کہانی پن کو آزمائیں... مجرد خیال، احساس یا واقعہ، بغیر کہانی پن کے التباس کے افسانے میں ممکن ہی نہیں اور کسی سوشل کے بغیر اس کا تصور ہی ناممکن ہے۔ چوں کہ یہ بیانیہ کا محتاج ہے اور رہے گا، اس لیے اس میں زمانہ، پلاٹ اور نقل واقعہ یا واقعہ کا ہونا ضروری ہے۔[۹۲]

حالاں کہ نئے افسانے پر یہ سوال ضرور اٹھایا جا سکتا تھا کہ اس کا بڑا حصہ کیوں رات کو، رات کے اسلوب میں لکھتا تھا؛ آدمی کے وجود کے انتہائی نجی منطقے میں مضمر وحشت کو اس کی اپنی زبان میں ظاہر کرتا تھا؟ یہ اعتراض نہ ہوتا اسے، اس کے اپنے سیاق میں سمجھنے کی کوشش ہوتی۔ نیا افسانہ، تاریکی کو غیر منطقی اسلوب ہی میں نہیں، منطق کو توڑ پھوڑ دینے والے پیرائے میں پیش کرتا تھا۔ نیا افسانہ پوری زندگی کا تصور صرف بحران کے طور پر کرتا تھا۔ آدمی کو وجود کا بحران تو سدا سے لاحق ہے، جب کی تاریخی، عصری بحران بدلتے رہتے ہیں۔ اس افسانے نے ان دونوں بحرانوں کو ایک ساتھ پیش کرنے کا عزم کیا۔ اوپر جتنے افسانوں کا ذکر ہوا ہے، ان میں انسان کی وجودی حالت اور سیاسی انتشار و جبر کو بہ یک وقت پیش کیا گیا ہے۔ تاریخی و وجودی بحران کو ایک ساتھ فن میں سمونا، سانس روکے پہاڑ کی چوٹی کی طرف سفر تھا۔ صرف چند ہی کامیاب ہوئے۔ ان کی کامیابی

سے جدیدیت کی تحریک کا محاکمہ کرنا چاہیے۔

نئی شاعری اور نئے افسانے کی تحریک بہ مشکل دس سال چلی۔ ادبی تحریکوں کی بس اتنی ہی عمر ہوتی ہے۔ اس تحریک کے حاصلات میں اگرچہ فنکار کی آزادی، کلیشے سے بے زاری، نئی اور تازہ زبان کی مستقل جستجو، ہر طرح کی حدبندیوں اور سانچوں کو توڑنے کی جرأت، تاریخ و تہذیب و روایت کے آسرے کے بغیر لکھنے کی ہمت شامل ہے اور جن کے اثرات اب تک محسوس کیے جا سکتے ہیں، تاہم اس کی وراثت کچھ سوالات بھی ہیں۔ کیا اردو سماج میں صرف راسخ العقیدہ قسم کی جدیدیت ہی جگہ پا سکتی ہے؟ یعنی ایسی جدیدیت جو مسلسل ماضی، روایت، تہذیب کی تعبیرِ نو کرتی رہے اور کچھ نیا، غیر تاریخی خلق نہ کرے؟ کیا اس نوع کی جدیدیت ہی استعماری تشکیلات کو رد کر سکتی ہے؟ اس کے نتیجے میں جدیدیت ہی سے نہیں خود تہذیب و روایت سے بھی دوجذبی رشتہ استوار ہوتا ہے اور دونوں ایک غیر محفوظ حالت (precarious) میں رہتی ہیں۔ اسی کے سبب کیا راسخ العقیدگی پر مبنی بیانیے یا تہذیب کا مذہبی تصور، جدیدیت کے مقابل نہیں آ جاتا؟ کیا ادب کی بحثوں میں رہ جانے والے رخنے، سماج میں کسی شگاف کو جنم دے سکتے ہیں؟

ہمیں ان سب سوالوں پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔

حواشی

۱۔ سلاوژ زائزک (Slavoj Zizek) *Event* (یوکے: پنگوئن بکس، ۲۰۱۴ء)، ص: ۳۔

۲۔ میلکم بریڈبری اور جیمس میکفرلین، *Modernism* (لندن: پینگوئن بکس، ۱۹۹۱ء (۱۹۷۹ء))، ص: ۲۲۔

۳۔ ایضاً، ص: ۲۲۔

۴۔ کارل گستاؤ ژنگ، *Modern Man in Search of a Soul* (لندن و نیویارک: روٹلیج، ۲۰۱۲ء (۱۹۳۳ء))، ص: ۲۰۲۔

۵۔ میلکم بریڈبری اور جیمس میکفرلین، *Modernism* محولہ بالا، ص: ۲۵۔

۶۔ مورس مرلیو پونٹی، *The World of Perception* (مترجم: اولیور ڈیوس) (لندن و نیویارک: روٹلیج، ۲۰۱۳ء (۲۰۰۴ء))، ص: ۴۳۔

۷۔ اسٹیفن اسپینڈر، *The Struggle of the Modern* (لندن: میتھیون، ۱۹۶۳ء)، ص: ۷۲، ۷۷۔

۸۔ میلکم بریڈبری اور جیمس میکفرلین، *Modernism* (محولہ بالا)، ص: ۲۹۔

۹۔ آرتھر شوپنہاور، *The World as Will and its Representation* (کیمبرج: کیمبرج یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۰ء)، ص: xv۔

۱۰۔ فریڈرخ نطشے، *The Birth of Tragedy* (مرتبہ: رے منڈ گیوس و رونالڈ اسپیرس) (کیمبرج: کیمبرج

یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۹ء (۱۸۷۲ء))، ص: ۱۶۔

۱۱۔ علامہ ابن سیرین، تعبیر الرویا (لاہور: اسلامی کتب خانہ، س ن)، ص: ۳۰۔

۱۲۔ فریڈرخ نطشے، *The Birth of Tragedy* (محولا بالا)، ص: ۱۷۔

۱۳۔ ایضاً، ص: xi۔

۱۴۔ فرانز کونا، The Janus-faced Novel مشمولہ میلکم بریڈ بری اور جیمس میکفرلین، *Modernism*، (محولہ بالا)، ص: ۴۴۳۔

۱۵۔ ایضاً، ص: ۴۴۶۔

۱۶۔ ایرک ہوبسام، *The Age of Extremes* (لندن: ایباکس، ۱۹۹۴ء)، ص: ۳۰۔

۱۷۔ سگمنڈ فرائیڈ، *Reflections on War and Death* (نیویارک: موفارٹ، یارڈ اینڈ کمپنی، ۱۹۱۸ء)، ص: ۲۔

۱۸۔ ایضاً، ص: ۴۔۵۔

۱۹۔ ٹرسٹن زارا، *Seven Dada Manifestos and Lampisteries* (ترجمہ: باربرا رائٹ)، ص: ۴۔

۲۰۔ رچرڈ ہیولنسبیک، *En Avant Dada:A History of Dadaism* (انگریزی ترجمہ: رالف من ہائم) (ہینوور (جرمنی): ۱۹۲۰ء)، ص: ۲۴۔

۲۱۔ ایضاً، ص: ۲۳۔

۲۲۔ ٹام سینڈکوسٹ، *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire* (نیویارک: ایم آئی ٹی پریس، ۲۰۰۶ء)، ص: ۱۔

۲۳۔ رائنر ماریہ رلکے، نوجوان شاعر کے نام خطوط (ترجمہ رضی عابدی)، (لاہور: مشعل بکس، س ن)، ص: ۱۴۔

۲۴۔ ٹرسٹن زارا، *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*، ص: ۸۔

۲۵۔ رچرڈ ہیولنسبیک، *En Avant Dada:A History of Dadaism* (محولا بالا)، ص: ۲۶۔

۲۶۔ ایضاً، ص: ۲۶۔

۲۷۔ ایضاً، ص: ۴۰۔

۲۸۔ ناتھالیا برودس کایا، *Surrealism: Genesis of Revolution* (۲۰۱۲ء)، ص: ۴۔

۲۹۔ آندرے برٹن، *Manifestoes of Surrealism* (انگریزی ترجمہ: رچرڈ سیور و ہیلن آر لین) (مشی گن: یونیورسٹی آف مشی گن)، ص: ۶۔

۳۰۔ ایضاً، ص: ۱۰۔

۳۱۔ ایضاً، ص: ۱۴۔

۳۲۔ ایضاً، ص: ۱۴۔

۳۳۔ ایضاً، ص: ۲۶۔

۳۴۔ ایضاً،ص:۲۶۔
۳۵۔ کرزسٹوف،فجلکواسکی ومائیکل رچرڈسن (مرتبین)، Surrealism: Key Concepts (نیور یارک: روٹلیج، ۲۰۱۶ء)،ص:۸۔
۳۶۔ آندرے برٹن، Manifestoes of Surrealism (محولا بالا)،ص:۳۲۔
۳۷۔ ایضاً،ص:۳۶۔
۳۸۔ ایضاً،ص:۱۸۔
۳۹۔ کرزسٹوف،فجلکواسکی ومائیکل رچرڈسن (مرتبین)، Surrealism: Key Concepts (نیور یارک: روٹلیج، ۲۰۱۶ء)،ص:۱۔
۴۰۔ سارا بلیک ول، At the Existentialist Café: Freedom, Being and Apricot Cocktails (لندن: ونٹاژ، ۲۰۱۶ء)،ص:۲۰۔
۴۱۔ ایضاً،ص:۱۸۔
۴۲۔ ایضاً،ص:۱۹۔
۴۳۔ ایضاً،ص:۳۴۔
۴۴۔ کیتھ بروکر، The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism (لندن: گرین ووڈ پریس، ۱۹۹۴ء)،ص:۷۔۸۔
۴۵۔ ایرک فرام، Man for Himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics (لندن و نیویارک روٹلیج: ۲۰۱۲ء(۱۹۴۷ء))،ص:۸۹ تا ۹۱۔
۴۶۔ ایضاً،ص:۱۰۹۔
۴۷۔ یوحنا اکسالا، Fucault on Freedom (کیمبرج: کیمبرج یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۵ء)،ص:۸۸۔
۴۸۔ ایمی سیزارے، Discourse on Colonialism (ترجمہ: جان پنکھم) (نیویارک: منتھلی ریویو پریس)، ص:۳۱۔
۴۹۔ والٹر مگنولو، Darker Side of Western Modernity: Global Features, Decolonial Options (امریکا: ڈیوک یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۱ء)،ص:۳۔
۵۰۔ ژی فنگ (Ziya Feng) "A Contemporary Interpretation of Marx's Thought on Modernity"، مشمولہ، Frontiers of Philosophy in China، جلد ا،نمبر ۲ (جون ۲۰۰۶ء)،ص: ۲۵۷۔
۵۱۔ زین العابدین، ہندوستان میں برطانوی حکومت کے بعض اقتصادی اور مالی پہلو (دہلی: مکتبہ جامعہ دہلی، ۱۹۳۹ء)،ص:۱۱۔
۵۲۔ فریڈرک جیمسن، Modernism and Imperialism، مشمولہ، Nationalism, Colonialism and Literature (منی پولس: یونیورسٹی آف منی پولس، ۱۹۹۰ء)،ص:۴۶۔

۵۳۔ کارل مارکس، The British Rule in India، مشمولہ، *Crisis and Continuity in World Politics* (امریکا: رینڈم ہاؤس بک، ۱۹۷۳ء)، ص: ۸۷۔۸۸۔

۵۴۔ وہ شعر یہ ہے:

"Should this torture then torment us
Since it brings us greater pleasure?
Were not through the ruler of Timur
Souls devoured without measure?"

۵۵۔ احتشام حسین، جدید ادب، منظر و پس منظر (مرتبہ: جعفر عسکری) (لکھنؤ: اتر پردیش اکادمی، ۱۹۸۲ء)، ص: ۸۴۔

۵۶۔ عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی جدیدیت (ترجمہ: جمیل جالبی) (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۲۰۰۶ء، طبع سوم)، ص: ۶۶۔۶۷۔

۵۷۔ سرسید احمد خاں، مسافران لندن (مرتب: اصغر عباس) (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۹ء)، ص: ۱۴۸۔

۵۸۔ ہارلینڈ فشر ٹائن، مائیکل مان (مرتبین) *Colonialism as Civilizing Mission: Cultural Ideology in British India* (لندن، ومبلڈن پبلشنگ کمپنی، ۲۰۰۴ء)، ص: ۴۔

۵۹۔ سید احمد خاں، خود نوشت افکار سرسید (کراچی: فضلی سنز)، ص: ۲۳۹۔

۶۰۔ الطاف حسین حالی، مسدس مدوجزر اسلام، صدی ایڈیشن (دہلی: حالی پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۳۵ء)، ص: ۷۵۔

۶۱۔ کبیر احمد جائسی، ایرانی تصوف (علی گڑھ: ادارہ علوم اسلامیہ، علی گڑھ یونیورسٹی، ۱۹۹۳ء)، ص: ۱۰۸۔

۶۲۔ وحشت سے متعلق مزید اشعار دیکھیے:

ہم بھی دیوانے ہیں وحشت میں نکل جائیں گے — نجد اک دشت ہے کچھ قیس کی جاگیر نہیں
(مبارک عظیم آبادی)

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی — میری وحشت تری شہرت ہی سہی

وحشت کہاں کہ بے خودی انشا کرے کوئی — ہستی کو لفظ معنی عنقا کرے کوئی
(غالب)

سایہ سے اپنے وحشت کرتے ہیں مثل آہو　　　مشکل ہے ہاتھ لگنا ازخود رمیدگاں کا
(میر محمدی بیدار)

وحشت دل کوئی شہروں میں سما سکتی ہے　　　کاش لے جائے جنوں سوے بیاباں مجھ کو
(قائم چاند پوری)

۶۳۔مشرف انصاری، مقدمہ تذکرہ جدید شعرائے اردو (چیف ایڈیٹر: عبدالوحید) (لاہور: فیروز سنز، س ن)، ص: ز۔
۶۴۔انگریزی اقتباس یہ ہے:

The first reason why I think it to be important is that the best way of reaching the common people, of enlisting their sympathies in any cause whatsoever, of securing their affections of winning their confidence, of enlightening and civilising them is through the medium of the vernacular.
It is the only language which has the capacity of furnishing national literature for the country without possessing which no nation can make any progress worth the name as literature plays no insignificant part in making a nation what it is.

سر عبدالقادر، *New School of Urdu Poetry* (لاہور: شیخ مبارک علی، ۱۹۳۲ء، (۱۸۹۸ء))، ص: ۲۔
۶۵۔ بہ حوالہ، حامدی کاشمیری، جدید اردو نظم پر یورپی اثرات (دہلی: خواجہ پریس، ۱۹۶۸ء)، ص: ۲۴۔
۶۶۔الطاف حسین حالی، شکوہ ہند (علی گڑھ: محمڈن پریس، ۱۸۹۵ء)، ص: ۲۔
۶۷۔منشی امیر احمد علوی، اردو شاعری (لکھنؤ: درانور المطابع، س ن)، ص: ۸-۹۔
۶۸۔ایضاً، ص: ۱۰۔
۶۹۔ایضاً، ص: ۱۱۔
۷۰۔ایضاً، ص: ۱۳-۱۴۔
۷۱۔ عالم اخوند میری، ''مشرق اور مغرب: علامت اور روایت'' مشمولہ اقبال اور مغرب (سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی، ۱۹۹۴ء (۱۹۸۱ء))، ص: ۲۶۔
۷۲۔ علامہ اقبال، تشکیلِ جدید الہیات اسلامیہ (ترجمہ: سید نذیر نیازی) (نئی دہلی: اسلامک بک سنٹر، ۱۹۹۲ء)، ص: ۵۱۔
۷۳۔ن م راشد، مقالات راشد (مرتبہ: شیما مجید) (اسلام آباد: الحمرا پبلشنگ، ۲۰۰۲ء)، ص: ۱۸۔
۷۴۔ن م راشد، ایک خط (سلیم احمد کے نام)، راشد نمبر شعر و حکمت (حیدر آباد، بھارت)، ص: ۳۲۸۔
۷۵۔شمیم حنفی، نئی شعری روایت (دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۸ء)، ص: ۶۱۔
۷۶۔محمد حسین آزاد، آب حیات (لاہور: شیخ محمد بشیر اینڈ سنز)، ص: ۳۲۔

۷۷۔ لطف الرحمٰن، جدیدیت کی جمالیات (بھیونڈی (انڈیا): صائمہ پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء)، ص: ۳۴۔
۷۸۔ سلطان علی شیدا، وجودیت پر ایک تنقیدی نظر (لکھنو: اتر پردیش اکادمی، ۱۹۷۸ء)، ص: ۹۔
۷۹۔ ایضاً، ص: ۱۳۔
۸۰۔ ایضاً، ص: ۲۷-۲۸۔
۸۱۔ ایضاً، ص: ۲۹۔
۸۲۔ سارا بلیک ول، *At the Existentialits Cafe* (لندن: ونٹاژ، ۲۰۱۷ء)، ص: ۸۷۔
۸۳۔ ناصر کاظمی، خشک چشمے کے کنارے (لاہور: مکتبہء خیال، ۱۹۸۲ء)، ص: ۱۱۹۔
۸۴۔ اختر احسن، ''نئی شاعری کا منشور'' مشمولہ نئی شاعری... ایک تنقیدی مطالعہ (مرتبہ: افتخار جالب)، ص: ۳۶-۳۷۔
۸۵۔ ایضاً، ص: ۳۸-۳۹۔
۸۶۔ افتخار جالب، ''لسانی تشکیلات''، مشمولہ نئی شاعری... ایک تنقیدی مطالعہ (مرتبہ: افتخار جالب) (محولا بالا)، ص: ۲۴۹۔
۸۷۔ محمد حسن عسکری، انسان اور آدمی (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۶ء)، ص: ۳۶-۳۷۔
۸۸۔ ایضاً، ص: ۳۵۔
۸۹۔ افتخار جالب، پیش لفظ، آوازدیکھ کے دیکھ لو (لاہور: وقاص پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)، ص: ۱۶۔
۹۰۔ اختر احسن، ''نئی شاعری کا منشور'' مشمولہ نئی شاعری... ایک تنقیدی مطالعہ (مرتبہ: افتخار جالب)، ایضاً ص: ۳۸-۳۹۔
۹۱۔ سریندر پرکاش، دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم (الٰہ آباد: شب خون کتاب گھر، ۱۹۶۸ء)، ص: ۱۹۵-۱۹۸۔
۹۲۔ قمر احسن، نیا اردو افسانہ... چند مسائل (مرتبہ: نشاط شاہد) (نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز، ۱۹۸۰ء)، ص: ۱۸۲-۱۸۳۔

بیدل: جدیدیت اور خاموشی کی جمالیات

مرزا عبدالقادر بیدل (۱۶۴۴ء۔ ۱۷۲۰ء) برصغیر کے پہلے جدید شاعر کہے جا سکتے ہیں۔ عظیم آباد میں پیدا، اور دہلی میں آسودۂ خاک ہونے والے مرزا بیدل نے فارسی میں شاعری کی جو اس زمانے میں سرکار، دربار کی زبان ہونے کے ساتھ ساتھ اشرافیہ کے علمی اور تخلیقی اظہار کا ذریعہ تھی۔ بیدل نے فارسی زبان تو اختیار کی، مگر برصغیر و ایران کی فارسی شاعری کی روایت کی پابندی نہیں کی (اور انھیں قومی شاعر کا مرتبہ افغانستان و وسطی ایشیا میں ملا)۔ انھوں نے ماسبق شعرا کو پڑھا، مگر ان کے راستے پر نہیں چلے؛ پہلوں میں سے کوئی ان کی شاعری کے لیے حکم نہیں بنتا۔ ''وہ لوگ جو صرف سعدی، نظامی، حافظ، فردوسی، عرفی، نظیری کی سطح سے بیدل کا مطالعہ کریں گے، وہ یقیناً کوئی لطف ان کے کلام میں نہ پائیں گے۔۱'' حق یہ ہے کہ بیدل کے کلام سے لطف اٹھانے اور اس کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ بعض مسلمات کا درجہ رکھنے والے نظریات کو ساقط تصور کیا جائے، جیسے ''روایت سند ہوتی ہے''، ''شاعری کے اصول استاد یا روایت سے سیکھے جاتے ہیں''، ''رائج یا معاصر شعریات ہی شاعر کی تفہیم کا ذریعہ ہوتی ہے۔'' بیدل کے لیے اگر کوئی تصور راہنما ہوسکتا ہے تو وہ انھی کے اس قول میں بیان ہوا ہے: ''شاعری عبارت از معنی تازہ یا بیست۔'' اسی قول سے استفادہ کرتے ہوئے، غالب نے کہا کہ شاعری معنی آفرینی ہے، قافیہ پیمائی نہیں۔ جب شاعر معنی آفرینی کو اپنا شعری مسلک بناتا ہے تو معنی تازہ وجود میں آتے چلے جاتے ہیں۔ معنیِ تازہ وہ ہے جسے شاعر نے خلق کیا ہو، دُہرایا نہ ہو۔ معنیِ تازہ، ہمارے ذوق اور فہم دونوں کے لیے کسی حد تک پریشانی کا باعث بنتا ہو۔ وہ ہمیں مجبور کرتا ہو کہ ہم اسے سمجھنے کے لیے، اپنے ذوق اور فہم کی سطحوں سے خود کو منقطع کریں، اور خود کو اس کی سپردگی میں دیں۔ صرف جدید شاعری ہی یہ تقاضا کرتی ہے کہ اس کے قارئین اپنے پہلے سے قائم کردہ تصورات، تعصّبات وغیرہ معطل کریں، ایک خلا کی سی حالت اپنے تخیل میں پیدا کریں، اور جدید شاعری کو وہاں داخل ہونے، اور اپنے وجود کے اسرار ظاہر کرنے کا موقع دیں۔

بیدل کی شاعری سے متعلق ہمیں کم وبیش وہی آرا ملتی ہیں، جو بعد ازاں غالب اور بیسویں صدی کے جدید نظم گوؤں سے متعلق ظاہر کی گئیں۔ وہ مشکل پسند ہیں، مہمل گو ہیں، ان کا کہا وہ آپ سمجھیں یا خدا۔ مثلاً مولانا محمد حسین آزاد کہتے ہیں: ''مضامین اس قدر باریک باندھتا ہے کہ اکثر

اشعار میں سے معنی بمشکل نکلتے ہیں۔'' آزاد کے نزدیک اس کا سبب، یہ ہے کہ،''خود آزاد مزاج اور خود پسند تھا۔ استاد زبردست کے ہاتھ سے نیچے نہیں نکلا کہ وہ راستے پر لاتا، اس واسطے وہ بے اصول رہ گیا۔[۲]'' آزاد کی بیدل پر تنقید، برنگ دیگر بیدل کی جدیدیت کی نشان دہی کرتی ہے۔ ''بہ مشکل معنی نکلنے'' کا مطلب یہ ہے کہ بیدل کے متن میں معانی اس طور مضمر ہیں کہ ان تک رسائی، شاعری کی قرأت کے عام طریقے سے نہیں ہوسکتی؛ ان کا متن قرأت کے ایک مشکل طریقے کا تقاضا کرتا ہے، اور یہ مشکل طریقہ عبارت ہے، مانوس، کلاسیکی طریقے کو ترک کرنے سے، نیز یہ عبارت ہے بیدل کی انفرادیت سے، جس کے بارے میں عبدالغنی کا کہنا ہے کہ،''بیدل اپنی انفرادیت کے باعث ناقابلِ تقلید ہے، اور اپنے زمانے سے بلند تر ذہن کا مالک ہونے کی وجہ سے مستقبل کا شاعر ہے۔[۳]'' انفرادیت کا لفظ اب کلیشے بن چکا ہے، اس لیے قاری ٹھیک ٹھیک محسوس نہیں کرسکتا کہ بیدل آخر کس طور ''منفرد'' ہے۔ انفرادیت، حقیقت میں دیوتائی صفت ہے، جو آدمی کو اپنی ہی نوع سے بلند اور ممتاز کرتی ہے؛ نیز انفرادیت ایک ایسی خصوصیت ہے، جسے سمجھنے کے لیے، خود اسی کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے؛ اگرچہ یہ دوسروں کے مقابلے میں روشن ہوتی ہے، ان سے خود کو ممیز بھی کرتی ہے، مگر اس میں شدید اصرار موجود ہوتا ہے کہ اس کے معانی کا سراغ خود اسی میں لگایا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید شاعر کسی استاد زبردست کو نہیں مانتا، نہ اس کے ہاتھوں سے نکلنے پر آمادہ ہوتا ہے، جسے آزاد ''بے اصول'' رہنا قرار دے رہے ہیں، وہ بیدل کے اپنے وضع کردہ اصول ہیں، جو پہلے اصولوں کے استناد کو برہم کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ پہلے اصولوں کو اسی وقت برہم کیا جاسکتا ہے، جب آپ ان اصولوں سے محض آگاہ ہی نہ ہوں، تنقیدی طور پر آگاہ ہوں۔ نبی ہادی نے ایک واقعہ نقل کیا ہے کہ:

> میرزا کے ایک معاصر ناظم خاں فارغ، مؤلف تاریخ فرخ شاہی نے ایک موقعے پر بعض احباب کی ضیافت کی، اور وہاں میرزا کا ایک شعر پڑھ کر اہلِ محفل کو سنایا۔ اس میں ''موے کاسہ'' اور ''نمد باختن'' کی ترکیبوں پر طنز اور اعتراض ملحوظِ خاطر تھا۔ میرزا نے دفاع میں برجستہ شعر سنانا شروع کیے اور مثالوں کا ڈھیر لگا دیا۔ عنصری اور فرخی جیسے قدیم استادوں سے لے کر مختلف شاعروں کے کلام سے سترہ مثالیں سند اور شہادت میں پیش کیں۔[۴]

اس واقعے سے صاف ظاہر ہے کہ بیدل ان اصولوں کی تنقیدی آگاہی رکھتے تھے، جن سے وہ اکثر انحراف کرتے تھے۔

آزاد نے بیدل پر تنقید کی ہے، اور کلاسیکی شعریات کے اس معروف اصول کے تحت کی ہے کہ ''شاعری اہلِ زبان اور اہلِ فن کے قائم کردہ اصولوں کی پابندی سے عبارت ہے۔'' یہی وجہ ہے کہ آزاد نے بیدل کے اس شعر پر گرفت کی ہے، جو بیدل کے اپنے بیٹے کے مرثیے کا ایک شعر ہے۔

ہر گہ دوقدم خرام میکاشت از انگشتم عصا بکف داشت

آزاد کے مطابق اہلِ فارس نے آج تک خرام کاشتن نہیں کہا۔ گویا بیدل نے اہلِ زبان کے اصولوں سے روگردانی کی، اور خارج از آہنگ ہو گیا۔ اس کا جواب خواجہ عباداللہ اختر نے یہ کہہ کر دیا ہے کہ، ''خرام کاشت کا مفہوم یہ ہے کہ [بیٹا] چلنا سیکھتا تھا۔ گویا خرام بمنزلہ ایک بیج کے تھا جس کو وہ طفولیت میں بو رہا تھا۔ آگے چل کر اسی بیج کا نشو ونما ہونا تھا، لیکن نہ ہو سکا، ورنہ میری پیری کا عصا ہوتا۔[۵]'' قصہ یہ ہے کہ بیدل نے اہلِ فارس کے محاورے سے انحراف کیا، زبان کے اساسی نظام سے نہیں۔ ویسے تو محاورہ بھی زبان کے اساسی نظام یعنی علامتی نظام کی پیداوار ہے، مگر وہ کثرتِ استعمال سے اپنی علامتی حیثیت کا احساس کھو دیتا ہے۔ بیدل ایک جدید شاعر کی مانند زبان کے اساسی نظام تک رسائی حاصل کرتے ہیں۔ زبان کا اساسی نظام، زبان کا انتہائی بنیادی علامتی نظام ہے؛ جہاں علامتیں نہیں، علامت سازی کی صلاحیت مضمر ہے۔ جسے اہلِ زبان کا محاورہ کہا جاتا ہے، یا مانوس زبان کا نام دیا جاتا ہے، وہ زبان کی معروف علامتیں ہوتی ہیں، جدید شاعر ان علامتوں کی بجائے، علامت سازی کے منبع تک رسائی حاصل کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں جدید شاعر کا لسانی عمل، اپنی ماہیت میں یکسر نیا نہیں؛ یہ وہی عمل ہے جو زبان میں عموماً جاری ہوتا ہے، مگر مخصوص لفظیات، معروف استعاروں، رائج محاوروں کے عام استعمال کے سبب، نظروں سے اوجھل رہتا ہے۔ مانوس زبان میں خرام، کاشت کرنا مضحکہ خیز لگتا ہے، مگر جب پہلی مرتبہ ''نفرت کا بیج بونا'' کا محاورہ استعمال کیا ہوگا تو کئیوں کو مضحکہ خیز لگا ہوگا۔ جدید شاعری میں استعارہ سازی و علامت سازی کے منبع تک رسائی، کوئی خالی خولی لسانی کرتب نہیں، جس کا مقصد لوگوں کو چونکانا ہو (اگرچہ غفلت کے ماروں کو چونکانا بھی اپنے آپ میں اہم مقصد ہوسکتا ہے) اس کا گہرا تعلق ''نئی حقیقت خلق کرنے'' سے ہے۔ جدید شاعر یہ سمجھتا ہے کہ زبان اور حقیقت کی تخلیق ایک دوسرے سے جڑی ہیں۔ نئی حقیقت، نئی زبان ہی میں ظاہر ہوسکتی ہے، اور حقیقت اگر شے، مظہر، تجربے کی ''اصل'' تک پہنچنے، اور اسے نئے سرے سے مرتب کرنے (تاکہ اس کی معرفت حاصل ہو) سے عبارت ہے، تو اس کے لیے زبان کی ''اصل'' تک رسائی بھی ناگزیر ہے۔ بہ قول نبی ہادی:

> وہ نئی ترکیبیں ایجاد کرنے اور لفظوں کو نئے انداز سے برتنے کا عجیب وغریب سلیقہ رکھتا ہے۔ اس کا ہر شعر ایک لسانی تجربہ ہے، جہاں معانی کی گنجائش اور رعایت کی خاطر لفظوں کی صفیں ذرا سے اشارے پر اپنی کیفیت وحیثیت میں تغیر کے لیے آمادہ نظر آتی ہیں۔ ہم اس کو سبک ہندی کی معراج کہہ سکتے ہیں۔[۶]

خواجہ عباداللہ اختر نے بیدل کا ایک واقعہ بیان کیا ہے۔ احباب کی مجلس میں مجذوبوں کا ذکر

چھڑا تو شاہ کابلی کا ذکر آیا، جس کے حسب نسب اور ملک و وطن کی خبر کسی کو نہیں تھی۔ کسی نے اسے کابُل میں دیکھا تھا، اسی لیے اسے شاہ کابلی کہتے تھے۔ اس پر بیدل نے ایک اہم نکتہ بیان کیا، جو حقیقت میں جدیدیت کے فلسفے کا اہم نکتہ ہے۔

مارا کہ علم است نہ معلوم شدن
نے خواہش منثور و منظوم شدن
مضمون ظہوری بخیال آمدہ است
باید زبان خلق موسوم شدن

از و ہر چہ بگفتند از کم و بیش
نشانے دادہ اند از دیدہ خویش
منزہ ذاتش از چند و چہ و چوں
تعالیٰ شانہ عما یقولون

یعنی یہ کہ لوگ اپنے آپ کو وہی کچھ سمجھتے ہیں جو انھوں نے اوروں سے اپنے بارے میں سنا ہے۔ زبانِ خلق ہی لوگوں کے لیے حکم ہے۔ ''اشیائے کائنات ہوں یا ذاتِ باری تعالیٰ زبانِ خلق ہی سے موسوم ہیں۔[۷]'' بیدل کو یہ بات قبول نہیں کہ ''حقیقت'' کا سرچشمہ ''زبانِ خلق'' ہے؛ ان کی نظر میں زبانِ خلق، نقارۂ خدا نہیں ہے۔ زبانِ خلق، فہمِ عامہ کی نمائندگی کرتی ہے، جس میں نقل وتقلید کے سوا کچھ نہیں، اور نقل وتقلید سے کسی شے کی پہچان پیدا نہیں ہوتی، بلکہ مسخ ہوتی ہے۔ نقل وتقلید میں دوسروں کے تجربے، یا قول پر اندھا بھروسا کیا جاتا ہے، اور اپنی پہچان کی صلاحیت کو موقوف کیا جاتا ہے؛ روایت وسند کے مقابلے میں اپنی عقلی صلاحیت کو ہیچ سمجھنا ہے، اور اس سے دستبردار ہونا ہے۔ دوسروں کی پہچان کو اپنی پہچان بنانا ہی، پہچان کو مسخ کرنا ہے۔ ایک اور جگہ بیدل کہتے ہیں کہ کارہائے دنیا میں اس وجہ سے ابتری پائی جاتی ہے کہ لوگ ایک دوسرے کی نقل وتقلید کرتے چلے جاتے ہیں۔

ازاں نقش کار جہاں ابتر است   کہ آثار تقلید یک دگر است

گویا دنیا کا اصل بحران، عقلی صلاحیت کو موقوف کرنا، اور اس کے نتیجے میں پہچان کو مسخ کرنا ہے۔ ایک دوسرے کی تقلید کر کے لوگ ایک دوسرے کے قریب آ سکتے ہیں، ایک دوسرے سے

عقیدت بھی پیدا کر لیتے ہیں، مگر حقیقت سے کوسوں دور ہو جاتے ہیں۔ ایک شخص کا تجربہ، مخصوص زمان و مکان کا پابند ہوتا ہے، اور کسی مخصوص واقعے، صورتِ حال کا جواب ہوتا ہے۔ کیا ہم ایک ایسے تجربے کی نقل کر سکتے ہیں؟ جب تجربہ دوسروں کے بیان میں آتا ہے تو وہ ایک افسانہ ہو سکتا ہے، تجربہ نہیں۔ افسانے کو تجربہ سمجھ کر اس کی نقل کرنا پہچان کو مسخ کرنا ہے، اور حقیقت کی معرفت کے بجائے جہالت گلے لگانا ہے۔

کسے تکیہ بر فہم مردم کند   کہ چوں جہل راہ خرد گم کند

اسی ذیل میں بیدل سرگزشتِ رفتگاں کے سننے والوں کو بھی تنقید کا نشانہ بناتے ہیں۔ فرماتے ہیں:

غفلتِ عالم فزود از سرگزشت رفتگاں   ہر کجا فسانہ باشد، ہیچ کس بیدار نیست

یعنی رفتگاں کی کہانی، سننے والوں کی غفلت میں اضافہ کرتی ہے، جہاں قصہ کہا جا رہا ہو، وہاں کوئی شخص بیدار نہیں ہوتا۔ بیدل زبانِ خلق، دوسروں کے تجربے اور سرگزشتِ رفتگاں کو ایک ہی زُمرے میں رکھتے محسوس ہوتے ہیں۔ بیدل کا مدعا یہ ہے کہ آدمی میں غفلت پہلے ہی موجود ہے، جسے ختم کرنے کی ضرورت ہے۔ سرگزشتِ رفتگاں غفلت کو بڑھاتی ہے، اور سرگزشتِ خود غفلت کا خاتمہ کرتی ہے، اور سرگزشتِ خود موجود نہیں ہوتی، خود خلق کرنی پڑتی ہے۔ سرگزشتِ رفتگاں، ہمارے آباء واجداد کے تجربے تھے، جو مخصوص تاریخی تناظر کے حامل ہیں، اور معرضِ بیان میں آنے سے وہ قصے بن گئے ہیں۔ بیدل اس بات کے ہرگز قائل نہیں کہ ''میری تمام سرگزشت کھوئے ہوؤں کی جستجو۔'' وہ اس بات کے قائل محسوس ہوتے ہیں کہ رفتگاں کے قصوں، یا ماضی و روایت و سند پر انحصار آدمی کو اپنی ہستی کے مرکز تک پہنچنے میں حائل ہوتے ہیں۔ بیدل یہاں تک کہتے ہیں کہ کعبہ و بت خانہ بھی، راستہ چلنے والوں کے نقشِ قدم ہیں۔

کعبہ و بت خانہ نقشِ مرکز تحقیق نیست   ہر کجا گم گشت رہ سرمنزلے آراستد

بیدل جس شدت سے تقلیدی روش پر نکتہ چینی کرتے ہیں، اس سے محسوس ہوتا ہے کہ وہ حقیقت کا جامد تصور نہیں رکھتے۔ محسوس یہ ہوتا ہے کہ ان کی نظر میں حقیقت ''باہر''، واضح خدوخال کے ساتھ موجود نہیں کہ جس تک ایک شخص کی رسائی کافی ہے، باقی اس کے ادراکِ حقیقت کو من وعن قبول کر سکتے ہیں۔ یعنی وہ حقیقت کا سائنسی تصور نہیں رکھتے؛ نہ ہی وہ حقیقت کو محض ''اندر'' سمجھتے ہیں کہ جس کا کشف ہو سکے، اور ایک شخص کے کشف پر دوسرے آنکھیں بند کر کے اعتبار کر لیں۔ وہ حقیقت کو خلق ہوتا، وجود میں آتا، ایک مسلسل عمل خیال کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ حقیقت کا یہ حرکی و تخلیقی

تصور ہے، جو ناظر/تخلیق کار کی فعال شرکت کے بغیر ممکن نہیں۔ ناظر/تخلیق کار کی شرکت ہی، حقیقت کو حرکی و تخلیقی ثابت کرتی ہے۔ یہ موضوع ان کی مثنوی ''محیطِ اعظم'' میں ظاہر ہوا ہے۔ اس مثنوی کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

چہ ذہن و چہ خارج خیال اوست
چہ اصل و چہ فرع از نہال اوست

گمانہا ہمہ نقش تکوین اوست
یقیں یک گل از باغ تسکین اوست

مشو غافل از باغ نیرنگ دل
کہ علم وعیاں نیست جز رنگ دل

بہ ظاہر تر اگرچہ دل در براست
بمعنی تو لفظی و دل دفتر است

یکے فہم خود کن تو خود کیستی
ازاں پردہ دل بروں نیستی

دلت ہر چہ اندیشد اندر خیال
بود جملہ منقوش لوح مثال

گل و گلشن دل مثال است وبس
خیال آنچہ بیند خیال است وبس

دریں دائرہ ذہن خارج یکی است
تفاوت اگر ہست جز وہم نیست

تعلق بہار فریب دل است
تو ہم گل ناشکیب دل است

وگرنہ ندارد بہار شہود
بغیر از تو از خود گلے در وجود

خواجہ عباد اللہ اختر نے ان اشعار کی تشریح کرتے ہوئے لکھا ہے:

خارج از دل ان کا وجود نہیں، خواہ یہ ذہنی امور ہوں یا خارجی حالات ہوں، سب دل کے خیالات (ideas) ہیں۔ یہ شجر دل ہی ہے خواہ اس کی جڑیں ہوں یا شاخیں یا پتے۔ خواہ گمان، وہم یا یقین ہو سب دل کے نقوش ہیں، البتہ یقین سے دل کو ایک گونہ تسکین حاصل ہوتی ہے، مگر یہ بھی دل کی ایک کیفیت ایسی ہے، جیسے گمان۔ دل ایک باغ ہے جس میں طرح طرح کی نیرنگی تو مشاہدہ کرتا ہے، خواہ یہ علمی صورت ہو یا ذہنی امر یا خارج میں اعیان ہو، دل ہی کے رنگ میں رنگین ہیں، یعنی ان کا وجود دل ہی دل میں ہے، دل سے باہر تصور نہیں کر سکتے۔ اس لیے اس حقیقت کو اچھی طرح سمجھنا چاہیے۔ اگرچہ دل بظاہر تیرے اندر ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ تو صرف ایک لفظ کی صورت ہے، دل معانی کا دفتر ہے۔ یہ گل اور گلشن سب مثالی صورتیں ہیں، جو کچھ خیال چاہتا ہے ایک خیالی صورت بنا لیتا ہے۔ اس دائرۂ کائنات یا تیرے دائرۂ دل سے خارج ایک ''ذہن'' ہے، اسی ذہن کے تصورات یہ کائنات ہے، اور اسی کائنات کے نقوش تیرے دل پر ثبت ہیں۔ ہمیں اگر کچھ تفاوت نظر آتا ہے تو یہ کرشمہ وہم ہے۔ تو خود بھی دل ہی کا ایک گلِ ناشگفتہ ہے۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ بہار شہود میں تیرے سوا اور کوئی گل نہیں۔[۸]

بیدل نے یہ اشعار ایک رشی کی زبانی ایک راجا کے سوال کے جواب میں کہلوائے ہیں۔ بیدل نے مثنوی میں ہندوستان کے ایک راجا کا قصہ لکھا ہے، جس نے ہر طرح کے ماہرینِ فن کو

مظاہرہ فن کی دعوت دی تھی۔ ایک بازی گر نے لکڑی کا گھوڑا پیش کیا، اور کہا کہ یہ سرعتِ اندیشہ یعنی خیال کی رفتار سے دوڑتا ہے۔ راجا اس پر بیٹھا اور چکرا کر گر پڑا۔ (خیال کی رفتار کی تاب، جسمِ خاکی کو کہاں ہے!) راجا جہاں گرا وہاں ایک جنگل تھا۔ بھوک پیاس سے نڈھال تھا کہ ایک شودر ذات کی عورت آئی جو پیشے کے اعتبار سے کناسی تھی۔ راجا کو مجبوراً اس سے بیاہ کرنا پڑا۔ دس سال اس کے ساتھ رہا، بچے پیدا ہوئے۔ قحط پڑا تو سب نے ناچار خودکشی کا فیصلہ کیا۔ پہلے راجا نے آگ میں چھلانگ لگائی۔ دیکھا تو اس کا دربار ہے۔ اسے لگا جیسے وہ دو گھڑی کے لیے دربار سے گیا تھا۔ راجا کو یہ بات سمجھ نہیں آئی کہ ایک مقام پر دس برس، دوسرے مقام پر محض دو گھڑی۔ صحرا میں مارا مارا پھرا۔ ایک بار پھر کناسیوں کی بستی میں پہنچا، جہاں لوگ اسے اور اس کے اہل و عیال کو یاد کر رہے تھے۔

آخر یہ کیا طلسم ہے؟ اس سوال کے جواب میں رِشی نے اس سے کہا کہ، یہ سارا طلسم اس کا اپنا پیدا کردہ ہے۔ وہ خود ہی اس سارے طلسم کا خالق ہے، جس کا وہ تجربہ کرتا ہے۔ بیدل انسان کی طلسم و وہم خلق کرنے کی صلاحیت کو غیر معمولی اہمیت دیتے ہیں، کیوں کہ وہم، خواہ کسی قدر دھوکا دینے والا ہو، وہ ہے تو انسانی ذہن کی تخلیق، یعنی وہ خارج کی حقیقت کا عکس نہیں، انسان کی خود مختار تخلیقی فعلیت کا اظہار ہے۔ بیدل یہاں ریڈیکل جدید شاعر نظر آتے ہیں، اس لیے کہ جدیدیت میں یہی ''خود مختار تخلیقی فعلیت'' کلیدی اہمیت کی حامل ہے۔ مثنوی میں بنیادی نکتے دو ہیں، اور دونوں جدید فلسفۂ فن سے متعلق ہیں: پہلا یہ کہ طلسم و وہم و توہم کو انسان خود تخلیق کرتا ہے، کیوں کہ وہ تخلیق کی دیوتائی صلاحیت رکھتا ہے، دوسرا یہ کہ انسان طلسم و وہم و توہم کو اپنی تخلیق کے طور پر قبول کرے، اسے ناقابلِ فہم، پراسرار طبیعی و مابعد الطبیعی قوتوں سے منسوب کر کے، ان سے بھاگے نہیں، نیز ان کی ذمے داری اپنے سر لے۔ راجا نے زماں کے قبض کا جو تجربہ کیا، وہ اگر وہم اور طلسم تھا تو اسے راجا کے ذہن ہی نے پیدا کیا تھا۔ ایک واقعہ جو قطعی ناممکن لگتا ہے، ہمارے روزمرہ تجربے سے لے کر، علت و معلول کی منطق کی شکست کرتا ہے، اس کی مدد سے بیدل، انسانی ذہن کی قوتِ تخلیق کی حدود کو ممکنہ حد تک پھیلانے کا تصور پیش کرتے ہیں۔ راجا نے جس طلسم کا تجربہ کیا، اس کا آغاز اُس وقت ہوا، جب اُس کے جسم نے خیال کی رفتار سے سفر شروع کیا؛ خیال، انسانی ذہن کی تخلیق ہے، اور انسان کے تجربے میں کوئی شے ایسی نہیں جو خیال کی رفتار سے زیادہ رفتار رکھتی ہو؛ انسان کا طبیعی وجود زمان و مکاں، علت و معلول کی منطق کا پابند ہے، مگر خیال نہیں۔ انسانی وجود کا یہ ایک ایسا تناقض یا پیراڈاکس ہے، جسے جدیدیت نے خاص اہمیت دی ہے۔ انسانی وجود کا بنیادی تجربہ، تناقضات کا تجربہ ہے۔ ہمارا جسمانی وحسی تجربہ، ہمارے ذہنی تجربات سے مختلف ہے؛ پہلی سطح ہمیں

محدود کرتی ہے، بندھے ٹکے قوانین سے باندھتی ہے، جب کہ دوسری سطح ہمیں حدود کے جبر کا احساس دلاتی ہے، قوانین شکنی سے لے کر قوانین سازی کی اہلیت کا شعور دیتی ہے، اور جسم و ذہن کی سطح پر رونما ہونے والے تناضات کا عرفان بھی دیتی ہے۔ راجے کو جب پتا چلا کہ ایک طرف کی دو گھڑی، دوسری طرف کے دس برس ہیں تو دراصل پہلی مرتبہ اس پر انسانی وجود کا بنیادی تناقض آشکار ہوا۔ اگر اس واقعے، اور اس کے ساتھ اصحابِ کہف، اور قبضِ زماں کے بعض دیگر واقعات کو (مثلاً تذکرہ غوثیہ میں بیان کردہ واقعہ جس کی بنیاد پر شمس الرحمٰن فاروقی نے قبضِ زماں کے عنوان سے ناولٹ لکھا ہے) محض وقت کے حوالے سے بھی دیکھیں، تو ''حیاتیاتی وقت'' اور ''ذہنی و تخیلی'' وقت کا تناقض نظر آئے گا۔ حیاتیاتی وقت کی رفتار محدود اور مقرر ہے، جب کہ ''ذہنی و تخیلی وقت'' کی رفتار روشنی کی رفتار کی مانند ہے۔ گویا اگر آدمی خود کو اپنے خیال کی رفتار کے سپرد کر دے تو بڑے بڑے طلسم ممکن ہو سکتے ہیں، جیسے روشنی کی رفتار پکڑنے سے جسم، توانائی میں بدل جاتا ہے۔ بیدل اس ''طلسماتی تجربے'' کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں، جس میں ایک طرف تناقضات کا عرفان ہوتا ہے، اور دوسری طرف وجود، خیال میں تحلیل ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ ذرا یہ شعر دیکھیے:

ما بے خبراں قافلۂ دشت خیالیم　　　رنگ است بگردش قدمے نیست در اینجا

یعنی ہمارا وجود کیا ہے؟ دشتِ خیال سے گزرتا ہوا قافلہ ہے، یہاں رنگ کی گردش کا احساس ہوتا ہے، قدم کی آہٹ کا نہیں۔ بعض لوگوں (خصوصاً نبی ہادی) نے اسے اپنشد اور ویدانت کا اثر بتایا ہے، اور ایک حد تک یہ بات درست بھی ہے، مگر یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ کسی فلسفے یا نظریے کو اس کی اصلی شکل میں منظوم کرنا، بیدل کو منظور نہیں تھا (خود انھوں نے تقلید کی سخت مخالفت کی ہے)، البتہ وہ ہر بات کی تنقیدی آگاہی پہ یقین ضرور رکھتے تھے۔ نیز وہ شعر لکھتے تھے، جس کی تمثالوں میں فلسفے کی وحدتِ معنی تحلیل ہونے لگتی ہے۔ مندرجہ بالا شعر ہی کو دیکھ لیں۔ دشتِ خیال سے گزرتے ہوئے قافلے کی رفتار روشنی کی رفتار ہے، جس میں وجود کی مادی جہت تحلیل ہو جاتی ہے؛ چوں کہ وجود نہیں، اس لیے قدموں کی آہٹ بھی نہیں۔ وجود کی جگہ رنگ کی گردش جاری ہو گئی ہے۔ رنگ، روشنی اور توانائی ہی ہے۔ کیا اس طرح بیدل، انسانی وجود کے بنیادی تناقض کا حل پیش کرتے ہیں؟ ہمارا خیال ہے کہ یہ ایسا سوال ہے، جس سے ہم بیدل کی جدیدیت کی خاص جہت تک پہنچ سکتے ہیں، اور جو اسے ''نوآبادیاتی جدیدیت'' سے الگ کرتی ہے (جس کے اثرات سے اردو میں جدید نظم کا آغاز ہوا)۔ مغربی جمالیاتی جدیدیت میں بھی انسانی وجود کے تناقضات کا شدید احساس ہے، تاہم عمومی طور پر انھیں قبول کرنے کا رویہ ہے۔ جسم، حس، جنس، لاشعور، الجھنوں، تضادات کو تسلیم کیا جاتا ہے؛ جسم و

ذہن اور دیگر ثنویتوں اور درجہ بندیوں کو کہیں الٹنے کی کوشش ہوتی ہے، اور کہیں انھیں ختم کرنے کی سعی ہوتی ہے۔ جب کہ بیدل کی جدیدیت میں تناقضات کا عرفان، اور ان کا حل ملتا ہے۔ اگر وجود، خیال میں منقلب ہو جائے تو تناقض ختم ہوسکتا ہے۔ اسی بنا پر بیدل کے یہاں حسی اور جنسی دنیا کا ذکر نہ ہونے کے برابر ہے۔ نیز، یہیں بیدل کی فکر کا رشتہ بہ یک وقت تین دھاروں سے ملتا ہے: ابن العربی کے ''ہمہ اوست''، اپنشدوں اور بدھ فلسفے سے۔

بیدل یہ تو کہتے ہیں کہ اگر وجود، دشتِ خیال میں پہنچ جائے تو وہ رنگ میں بدل جاتا ہے، مگر وہ اسے تجربے اور واردات کے طور پر نہیں، فکر کی صورت پیش کرتے ہیں۔ اگر واردات کے طور پر پیش کرتے تو اس بات کا قوی امکان تھا کہ ان کے یہاں جسم وجنس ضرور ظاہر ہوتے، جو بعد ازاں علامتی حیثیت اختیار کر لیتے۔ جیسا کہ ابن العربی کے یہاں ہوا ہے، لیکن اس صورت میں ایک اور امکان بھی تھا کہ ان کی شاعری متصوفانہ، نشاطیہ شاعری میں تو بدل جاتی، جدید شاعری میں نہیں۔ ہم دیکھتے ہیں کہ بیدل کے یہاں جدیدیت، ایک فکری نظام کے طور پر مستحکم ہوتی چلی جاتی ہے۔ مثلاً جب وہ وجود کے خیال میں منقلب ہونے کا خیال پیش کرتے ہیں تو اسے آگے بھی بڑھاتے ہیں؛ کہتے ہیں کہ اگر خیال ہے تو لفظ بھی ہے، کہ کوئی خیال بغیر لفظ کے وجود نہیں رکھتا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہاں ایک بار پھر وہی تناقض سر اٹھاتا ہے، جس کے خاتمے کی خاطر خیال کو وجود پر اہمیت دی گئی تھی۔ نظری طور پر خیال لطیف ترین ہے، صورت وحس سے ماورا ہے، لیکن جب ہم یہ کہتے ہیں کہ خیال بغیر لفظ کے وجود نہیں رکھتا تو ہم یہ تسلیم کر رہے ہوتے ہیں کہ خیال کی بھی صورت ہے، یا خیال بغیر حسی ہیئت کے ظاہر نہیں ہوسکتا۔ بیدل اور مابعد جدید مفکرین کا نظریہ تو یہ ہے کہ خیال، بغیر لفظ کے وجود ہی میں نہیں آ سکتا۔ یعنی لفظ، خیال کا لباس نہیں۔ اگر ہم ایسا سمجھیں تو نہ صرف خیال کو لفظ کے بغیر موجود تصور کریں گے، بلکہ ایک خیال کے لیے ایک سے زیادہ لباس یعنی لفظ بھی متصور کر رہے ہوں گے۔ اصل یہ ہے کہ لفظ اور خیال ایک ورق کے دو صفحے ہیں، یعنی وہ دو ہیں بھی اور نہیں بھی؛ وہ بہ یک وقت ایک دوسرے پر منحصر بھی ہیں، اور آزاد بھی، اور یہ کچھ کم تناقض نہیں۔ بہ ہرکیف بیدل کے نزدیک انسانی وجود کے بنیادی تناقض کا حل ''خیال'' ہی میں ہے۔ اسی لیے بیدل کی شاعری میں کائنات کو ایک کتاب کہا گیا ہے، جو حروف وکلمات پر مشتمل ہے ؎

بہر رنگ آیات حرف است و بس نفس در عبارات حرف است و بس

حقیقت کہ آں سوے مادمن است چوبے پردہ شد حرف پیراہن است

کائنات کو کتاب کہنا قرآنی تصور ہے۔ گویا آدمی کا خود سے اور کائنات سے رشتہ لفظ کا ہے۔ آدمی کلام اور سخن ہی کے ذریعے خود سے اور دنیا و کائنات سے جڑا ہے۔ بیدل کی فکر کے تناظر میں یہ سوال اہمیت نہیں رکھتا کہ کیا کائنات کی کتاب بھی اسی زبان میں لکھی گئی ہے، جو آدمی کی زبان ہے؟ دوسری طرف یہ کہنا تو ایک طفلانہ بات ہوگی کہ دنیا میں سات ہزار زبانیں ہیں، کائنات کی کتاب کس زبان میں لکھی گئی ہے؟ کائنات کو کتاب کہنا دراصل اس کے دو پہلوؤں کی طرف توجہ مبذول کرانا ہے۔ ایک یہ کہ کائنات بے معنی مادہ نہیں، بلکہ اشارات و نشانات کا ایک نظام رکھتی ہے۔ کائنات میں اشیا کی کثرت یا ''پرفارمنس'' ہے، اور یہ پرفارمنس مرہون ہے، competence کی، جسے بیدل ''حقیقت'' کہتے ہیں۔ جب کائنات کی کتاب پڑھی جاتی ہے تو اسی competence تک پہنچنے کی کوشش ہوتی ہے۔ دوسرا یہ کہ کائنات سے آدمی کا تعلق خیال، فہم، علم کا ہے۔ اگر یہ نہیں تو آدمی اور کائنات میں لاتعلقی ہے، یا پھر کائنات آدمی کے لیے نرا مادے کا ڈھیر ہے۔ بیدل یہ کہتے ہیں کہ حرف ہی کے پردے میں ''ماومن'' کی حقیقت ہے، جس کا مطلب ہے کہ حقیقت واحد ہے۔ یہاں وہ بڑی حد تک وحدت الوجودی فکر کے حامل محسوس ہوتے ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ ان کے یہاں وحدت کا نکتہ ''لفظ اور کلام'' ہے۔ لیکن بہ ظاہر معمولی محسوس ہونے والا یہ فرق کافی اہمیت کا حامل ہے۔ لفظ اور کلام، مسلسل مکالمے کا لازمی امکان لیے ہوئے ہیں، اور آدمی اور کائنات کا رشتہ جامد، یک رخا نہیں، تخلیقی، حرکی، کثیر جہاتی ہے۔ اسی ضمن میں بیدل کا یہ شعر دیکھیے۔

ہر سخن سنجے کہ خواہد صید معنیہا کند　　　　چوں زباں می باید اوّل خلوتے پیدا کند

یعنی جس سخن شناس کو تازہ معانی کے شکار کی خواہش ہے، اسے پہلے زبان کی طرح خلوت اختیار کرنا ہوگی۔ خاموشی سے تازہ معانی پیدا ہوتے ہیں (اس پر مزید گفتگو آگے آرہی ہے)۔ معنی کی جستجو کی جولان گاہ، یہ کائنات کی کتاب بھی ہے۔ کائنات کی کتاب کے معانی، سب کے لیے یکساں نہیں ہیں۔ یہ معانی کسی چھپے خزانے کی طرح نہیں کہ ہر شخص ایک ہی طرح سے اس تک پہنچ سکتا ہے، اور وہ خزانہ سب کے لیے ایک ہی طرح کا ہے۔ ہر چند بیدل صاف کہتے ہیں کہ اس کائنات کے خارج میں ایک ''ذہن'' موجود ہے، اور اسی ذہن کے تصورات، یہ کائنات ہے، مگر یہ تصورات پڑھے، سمجھے جانے کا تقاضا کرتے ہیں۔ بیدل، بارت ودریدا سے کہیں پہلے، کائنات کو ایک کتاب یعنی متن کہتے ہیں، اور اس متن کی قرأت وتفہیم میں آدمی/ قاری کے کردار کا ذکر کرتے ہیں۔ جب متن کی قرأت وتفہیم میں ایک قاری کے فعال کردار کا ذکر کیا جاتا ہے تو دراصل دو باتوں کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے: ایک یہ کہ متن میں واحد معنی نہیں، دوم یہ کہ معنی کی تشکیل میں قاری کا

کردار ہوتا ہے۔ کائنات کے متن کو ایک ''ذہن'' نے تخلیق کیا ہے، مگر خود متن اس قدر تہ بہ تہ، اسرار اندر اسرار، اشارات وعلامات سے لبریز ہے کہ اسے بار بار، زاویے بدل بدل کر پڑھنے کی ضرورت ہے۔ بیدل، کتابِ کائنات کی قرأت کو اس کی تسخیر کا ذریعہ نہیں سمجھتے، بلکہ اسے اعلیٰ ترین سطح کی ہم آہنگی کے حصول کی لامتناہی کوشش کا وسیلہ خیال کرتے ہیں۔ مغربی جدیدیت میں کائنات کی تسخیر، اور بعد ازاں اس کے استحصال کا رویہ ملتا ہے، جب کہ بیدل کے یہاں کائنات سے آدمی کے مسلسل مکالمے کا تصور ملتا ہے۔ تسخیر واستحصال سے بالآخر بیگانگی پیدا ہوتی ہے، جس کا تجربہ بیسویں صدی میں مغرب ومشرق کے ''جدید انسان'' نے کیا ہے، اور تسلیم کیا جانا چاہیے کہ انھی خطوں کے جدید تخلیق کاروں ہی نے جس کے خلاف آواز بھی اٹھائی۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ بیگانگی ایک ایسا گھاؤ ہے، جو جدید انسان کی روح کو لگا ہے، جس کا مندمل ہونا ممکن نظر نہیں آتا، اس لیے کہ گھاؤ سے پہلے کی صورتِ حال کی طرف لوٹنا ممکن نہیں رہا۔ ہم ماضی کو یاد کر سکتے ہیں، اسے واپس نہیں لا سکتے۔ دوسرے لفظوں میں ہم لاکھ ''یورپی جدیدیت'' کی ملامت کر لیں، اس سے پہلے کی صورت حال کی طرف نہیں پلٹ سکتے۔ ہماری اس کوشش کا مقصود نوآبادیاتی جدیدیت کو چیلنج کرنا ہے نیز اس تصور کو کہ، جدیدیت صرف مغربی مظہر ہے۔

بیدل، کائنات کی کتاب کے پڑھے جانے کے لیے خاموشی کو ایک اصول کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ بیدل کے یہاں خاموشی کئی معانی رکھتی ہے، کہیں یہ قرأت کی جمالیات ہے، اور اس کا پس منظر میں منصور حلاج کا واقعہ ہے، کہیں یہ مراقبہ ہے جو روزمرہ شعور اور اس کی منطق کی نفی سے عبارت ہے، کہیں یہ زبان کے اس اساسی نظام تک رسائی کا مفہوم رکھتی ہے، جہاں لفظ سازی ومعنی سازی کا جوہر پنہاں ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

وضع خاموشی ما، زسخن دل نشیں تر است باتیر احتیاج نہ دارد کمان ما

[میری خاموشی کا طریق، میرے سخن سے بڑھ کر دل نشیں ہے، اور میری کمان تیر کی محتاج نہیں]

درسِ کتابِ معرفت، حوصلہ خواہ خاموشیست گر سخنت بلند شد، تا سرِ دار می رسد

[معرفت کی کتاب کے مطالعے کے لیے خاموشی کا حوصلہ درکار ہے، اگر تو نے شور کیا تو سرِ دار جانا ہوگا]

در خموشی، لفظ ومعنی قابل تفریق نیست حرف بے رنگ از کشادِ لب دو پہلو می شود

[خاموشی میں لفظ اور معنی کی تفریق نہیں، لیکن سادہ حرف بھی منہ سے نکل کر دو پہلو ہو جاتا ہے]

درآں محفل کہ حیرت ترجمان راز دل باشد — خموشی دارد اظہارے کہ گویا گفتگو دارد

[اس مجلس میں حیرت، دل کے راز سے آگاہ کرتی ہے، اور خاموشی ایک ایسا طریقۂ اظہار ہے جو گفتگو سے بڑھ کر مؤثر ہے]

گفتگو از معنی تحقیق دارد غافلت — اندکے خاموش شوتادل زباں پیدا کند

[گفتگو معنیِ تحقیق تک پہنچنے میں غافل رکھتی ہے، ذرا خاموشی اختیار کرتا کہ دل کو زباں مل جائے]

ان سب اشعار میں بیدل، خاموشی کو گفتگو یا کلام کے مقابل پیش کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں وہ خاموشی و کلام میں جدلیاتی تعلق قائم کرتے ہیں؛ دونوں میں تفریقی رشتہ قائم کرتے ہیں، اور خاموشی کو افضل قرار دیتے ہیں۔ ان کی نظر میں خاموشی بھی معنی کا سرچشمہ ہے، بلکہ بعض صورتوں میں خود معنی ہے۔ بہ قول بیدل: ''خموشی چشمۂ جوشست دریاے معانی را''، یعنی خاموشی، معانی کے دریا کا پرجوش چشمہ ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ خاموشی کیوں کر معنی کا سرچشمہ ہے، اور کیا خاموشی کے معانی، کلام کے معانی سے مختلف ہوتے ہیں؟ یہ ایک معروف مقولہ ہے کہ خاموشی، کلام کی ضد ہے، اور معنی، کلام میں ہوتے ہیں۔ اب اگر کلام ہی نہیں تو معنی کہاں؟ خود بیدل کہتے ہیں کہ ''خاموشی میں لفظ اور معنی کی تفریق نہیں ہوتی، لیکن سادہ حرف میں بھی دوئی ہوتی ہے۔'' ہم جانتے ہیں کہ معنی، زبان کی اسی دوئی سے پیدا ہوتے ہیں؛ زبان کے تفریقی رشتے ہی معنی پیدا کرتے ہیں۔ اب اگر خاموشی میں زبان کی دوئی ختم ہوگئی تو معنی کیوں کر پیدا ہوئے؟ کیا کوئی معنی ماورائے لسان بھی ہوسکتا ہے؟ اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ بیدل ''خاموشی کے معنی'' کی ترسیل کے لیے، زبان کا عمومی طریقہ ہی اختیار کرتے ہیں، یعنی خاموشی و کلام کے جدلیاتی تفریقی رشتے کا سہارا لیتے ہیں؛ خاموشی کو کلام کے تقابل سے باور کراتے ہیں۔ اگر خاموشی، زبان کے جال سے آزاد ہونے کی ''حالت'' ہے تو یہ کہے بنا چارہ نہیں کہ یہ آزادی مشروط ہے۔ اس نکتے کو ہم ایک دوسرے تناظر میں سمجھ سکتے ہیں۔ کچھ دیر کے لیے جدلیات کا تناظر بھول جایئے۔ یعنی خاموشی کو کلام کی ضد کے بجائے، کلام کی غیر موجودگی سمجھیے۔ کلام کے غیر موجود ہونے کی ایک سے زیادہ صورتیں اور کیفیتیں ہیں۔ کلام اس صورت میں غیر موجود ہوتا ہے، جب اس کی ضرورت نہ ہو، یا جب اسے ناکافی سمجھا گیا ہو۔ دونوں صورتوں میں خاموشی کا جواز خود بہ خود پیدا ہو جاتا ہے، مگر واضح رہے کہ دونوں صورتوں میں کلام کی حدود کے محدود ہونے کا شدید احساس ہوتا ہے؛ کچھ ایسے منطقے، کچھ ایسے مقامات ہوسکتے ہیں جہاں آدمی کہنے کی ضرورت سے بے نیاز ہوسکتا ہے، یا وہ ایک ناقابلِ بیان و ترسیل حالت کا (جسے بیدل حیرت کا نام دیتے ہیں) تجربہ کرتا ہے۔ مگر کلام کی یہ غیر موجودگی ہمیشہ عبوری،

وقتی ہوتی ہے، نیز واضح رہے کہ کسی شے کی غیر موجودگی اس کے بے معنی ہونے کی علامت نہیں ہوتی؛ ''نہ ہونا''، ''بے معنی'' ہونے کا مفہوم نہیں رکھتا۔ لہٰذا کلام غیر موجود ہوکر تعطلی کی کیفیت میں ہوسکتا ہے، بے معنویت کی حالت میں نہیں۔ خاموشی، حقیقت میں ایک وقفہ ہے، جو کلام کے بیچ اچانک نمودار ہوتا ہے؛ دو روشن نکتوں کے بیچ ایک سیاہ نکتہ، یا دو سیاہ نکتوں کے بیچ ایک روشن نکتہ۔ جس طرح دو روشن نکتوں کے درمیان کا سیاہ نکتہ پوری طرح سیاہ نہیں ہوتا، بلکہ اس کے کنارے اور حاشیے روشنی سے منور ہو رہے ہوتے ہیں، اسی طرح کلام کے بیچ کا وقفہ، زبان کی معنی خیزی سے بیگانہ نہیں ہوتا؛ نیز کلام، خاموشی کی حالت میں کسی نہ کسی شکل میں خلل انداز ہو رہا ہوتا ہے، یہاں تک کہ جب آدمی مطلق خاموشی کا تجربہ کرتا ہے تو وہ ''بولنے'' لگتی ہے، یعنی انتہائی معنی خیز ہو جاتی ہے۔

خاموشی خواہ ''کہنے کی ضرورت سے بے نیازی'' کی حالت ہو، یا ''نا قابلِ بیان تجربے'' سے عبارت ہو، وہ ایک ایسا وقفہ ثابت ہوتی ہے، جس میں زبان کی حدود کو ممکنہ حد تک کھینچنے، اس کی ترسیلی صلاحیت کو جانچنے اور پھر وسیع کرنے، یعنی اس کی معنی خیزی کی اہلیت میں اضافہ کرنے کا عمل ہوتا ہے۔ خاموشی کے وقفے کے خاتمے کے بعد، کلام پھر جاری ہوتا ہے، اور یہ کلام، خاموشی سے قبل کے کلام سے مختلف ہوتا ہے۔ یعنی ''خاموشی'' ان معانی کو زبان میں پیش کرنے کا پیش خیمہ بنتی ہے، جن کی ترسیل کی صلاحیت زبان میں اگر پہلے موجود تھی بھی تو اسے دریافت نہیں کیا گیا تھا؛ خاموشی ایک طرح سے زبان کی حدوں کو پھاڑ ڈالتی ہے۔ خاموشی کی حالت، اگر ایک طرف آدمی کی ذات کی گہرائی میں اترنے، روزمرہ شعور سے پرے کی دنیا میں پہنچنے کا نام ہے، تو دوسری طرف زبان کے عمومی جدلیاتی طریقے کو عبوری طور پر معطل کرنے سے عبارت ہے۔ یہ بات بہ اصرار کہنے کی ضرورت ہے کہ بیدل کے یہاں خاموشی، کلام کی نفی کا مفہوم نہیں رکھتی، اس لیے کہ بیدل کے نزدیک آدمی کا کائنات سے رشتہ، کلام کا ہے۔ بیدل کے درجِ ذیل شعر میں ''روزمرہ شعور سے پرے'' کی دنیا کا ذکر ہے؛ اس میں پہنچ کر آدمی کا سامنا حیرت سے ہوتا ہے، اور جس کا بیان صرف خاموشی کی زبان میں ہوسکتا ہے۔

شرر در سنگ می رقصند مئے اندر تاک می جوشد تحیر رشتۂ ساز است و خاموشی صدا دارد

[پتھر میں چنگاری ناچ رہی ہے، اور انگور کی بیل میں شراب کا خروش ہے، اس حقیقت کی کیا توجیہہ ہو؟ یہ سمجھیے کہ حیرت ساز ہے، اور خاموشی اس ساز کی آواز ہے]

بیدل کے یہاں خاموشی کا مضمون غالباً بودھی فلسفے کے زیر اثر آیا ہے۔ بیدل کو نہ صرف صوفیوں اور فقیروں سے گہرا تعلق تھا، بلکہ وہ مراقبہ، سیر گریباں سے بھی دل چسپی رکھتے تھے، جن کی

شرط اور حاصلِ خاموشی ہے۔ اس ضمن میں نبی ہادی نے لکھا ہے:

بیدل پر جن صوفیوں اور فقیروں کا پکا رنگ چڑھا تھا، ان کے ظاہری اطوار اور وضع قطع کا ہلکا سا خاکہ ذہن میں رکھنا دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔ ان میں بعض بزرگ لباس کی قید سے بے نیاز بالکل ننگے نظر آتے ہیں اور بعض ہیں کہ جذب کا عالم طاری ہوا تو خاموش اور بے ہوش پڑے ہیں۔ بیدل ان پیروں کا پرجوش مرید ہے۔ ان کو ''خورشید نگاہاں'' اور طرح طرح کے بلند القاب سے یاد کرتا ہے اور معترف ہے کہ میرے تخیلات کی دنیا ان کے لطفِ خاص سے روشن اور آباد ہوتی ہے۔ ان بزرگوں کے نظام میں مراقبہ لازم تھا۔ بیدل نے سیر گریباں کی مشق پورے شوق کے ساتھ بڑھائی۔ بالآخر اس کی رسائی ایک ایسی دنیا تک ہوگئی جس کو وہ الہام کدۂ بے حرف وصوت کہتا ہے۔[9]

نبی ہادی کی باقی باتیں بجا ہیں، مگر بیدل کو کسی کا پرجوش مرید کہنا مناسب نہیں۔ خود بودھی فلسفے میں پرجوش مرید کا تصور نہیں۔ بدھ کے چیلے آنند کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اسے مہاتما بدھ کے جیتے جی نروان نہیں ملا تھا۔ بدھ سے اس کی غیر معمولی عقیدت اس کے نروان میں حائل ہو گئی تھی۔ بدھ فلسفے کے مطابق خود آدمی ہی اپنا راہنما ہے۔ سیر گریباں و مراقبے میں خاموشی کی جس منزل تک پہنچنے کی کوشش کی جاتی ہے، اس میں آدمی تنہا ہوتا ہے، اور اپنے ہی شعور کے خالص پن تک رسائی چاہتا ہے۔ بہ ہر کیف بیدل کو ہندوستان کے صوفیوں، فقیروں، سنتوں سے گہری دل چسپی ضرور تھی، مگر وہ اپنے راستے کے تنہا مسافر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں خاموشی ایک حد تک بودھی مراقبے کا مفہوم رکھتی ہے، مگر بڑی حد تک وہ خاموشی کو آرٹ کے ایک اصول کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ خاموشی جدید آرٹ کا ایک اہم اصول بھی ہے۔ اس ضمن میں بیدل غیر معمولی طور پر جدید جمالیات کے حامل نظر آتے ہیں۔ جیسا کہ گزشتہ سطور میں وضاحت کی گئی ہے، خاموشی، کلام کی نفی نہیں، بلکہ کلام کا غیاب ہے۔ دوسرے لفظوں میں خاموشی اور کلام، اظہار کے دو طریقے ہیں، اور خاموشی کا طریقہ، کلام سے زیادہ مؤثر ہے۔ اس سے بڑھ کر تناقض کیا ہوسکتا ہے کہ ''خاموشی وہ کچھ کہہ سکتی ہے، جسے کلام نہیں کہہ سکتا!'' بیدل کو اس تناقض کا احساس ہے۔ مثلاً بیدل ایک اور شعر میں کہتے ہیں:

حرف چندیکہ صرف انسان است چوں تامل کنی نہ آسان است

یعنی کس قدر حرف ہیں جو انسان کے مصرف کے لیے ہیں، مگر غور وفکر سے حاصل کیے گئے معانی کے لیے کافی نہیں۔ واضح رہے کہ بیدل حرف یا کلام کو بجنسہٖ ناکافی نہیں کہہ رہے، بلکہ صرف ان معانی کے اظہار کے لیے ناکافی کہہ رہے ہیں، جو غور وفکر سے حاصل کیے گئے ہوں۔ غور وفکر سے حاصل کیے گئے معانی وہی ہو سکتے ہیں جنھیں آدمی نے اپنی ہستی کو لاحق بنیادی سوالات کے

جواب میں خود دریافت یا وضع کیا ہو، جن کی جڑیں آدمی کے لاشعور میں ہوں، اور جن کا اظہار شاعری اور دوسرے تخلیقی فنون میں ہوتا ہے۔ زبان، رائج سماجی معانی کے لیے کافی ہے، مگر خود دریافت کردہ معانی یعنی آرٹ کے معانی کے لیے خاموشی موزوں ہے۔ ''خاموشی کی جمالیات'' کا نظریہ بیسویں صدی میں تھیوڈور اڈورنو نے پیش کیا ہے، مگر اس پر گفتگو سے پہلے چند مزید باتیں بیدل کے حوالے سے کہنا ضروری ہیں۔

بیدل کے مطابق خاموشی اور کلام اظہار کے دو طریقے ہیں، اس لیے یہ اپنی اصل میں زبان کے ایک خاص نظریے کی پیداوار ہیں۔ زبان کے بعض نظریات زبان کو ''جوہر'' کہتے اور بعض (مثلاً ساختیات) ''ہیئت'' کہتے ہیں۔ بیدل کا نظریہ، یہ محسوس ہوتا ہے کہ زبان ایک ''ہیئت'' ہے، جس کی خصوصیت جدلیات ہے۔ جب وہ یہ کہتے ہیں: ''حرف بے رنگ از کشاد لب دو پہلو می شود'' یعنی حرف سادہ بھی جب منھ سے ادا ہوتا ہے، دو پہلو ہو جاتا ہے، تو وہ زبان کی اسی جدلیاتی ہیئت کی طرف اشارہ کرتے ہیں، جسے بعد ازاں ساختیات نے بنیادی اہمیت دی۔ زبان میں معانی اسی جدلیاتی ہیئت سے پیدا ہوتے ہیں۔ اس بنا پر خود زبان معنی سازی کا عمل انجام دینے لگتی ہے؛ آدمی کے منشا و ارادے کی ڈور زبان کے ہاتھ میں آ جاتی ہے۔ چوں کہ زبان ایک ثقافتی تشکیل ہے، اور سماجی بیانیوں اور کلامیوں کی آماج گاہ ہے، اس لیے آدمی وہی کچھ سوچنے، محسوس کرنے، اور کرنے لگتا ہے، جو زبان اور اس میں لکھے جانے والے کلامیے اور بیانیے چاہتے ہیں۔ زبان کی جدلیاتی ہیئت مکڑی کے جالے کی طرح آدمی کو گرفتار کر لیتی ہے۔ اسے انسان کی بنیادی وجودی صورت حال کہنا مناسب ہوگا۔ آدمی جوں ہی اس صورتِ حال کا ادراک کرتا ہے تو ایک تناؤ پیدا ہوتا ہے، زبان اور متکلم کے منشا میں۔ خاموشی اسی تناؤ کے نتیجے میں پیدا ہوتی ہے۔ بیدل جب کہتے ہیں کہ زبان معنی/تحقیق سے غافل رکھتی ہے، یا غور وفکر سے حاصل کیے گئے معانی کے لیے زبان ناکافی ہے، تو اس بات پر زور دیتے محسوس ہوتے ہیں کہ ان کے اظہار کی راہ میں زبان کی جدلیاتی ہیئت آڑے آتی ہے، جو پہلے ہی سے معانی سے لدی پھندی ہوتی ہے، اور خود اپنے طور پر اپنی معنی سازی کا عمل شروع کر دیتی ہے، اور متکلم کو اپنے معنی مقصود سے غافل کر دیتی ہے؛ متکلم کی یہ غفلت، قید ہے۔ خاموشی اس غفلت یا تناؤ سے آزادی دلاتی ہے۔ اس بات پر زور دینے کی ضرورت ہے کہ مذکورہ تناؤ عام حالات میں پیدا نہیں ہوتا، بلکہ ان لمحات میں پیدا ہوتا ہے، جن میں آدمی ''معنی تحقیق'' کا حامل ہوتا ہے، یا اپنی حقیقی وجودی صورتِ حال کا شدتِ احساس کے ساتھ ادراک کرتا ہے، یعنی آرٹ کی تخلیق کے لمحات کا تجربہ کرتا ہے۔ آرٹ کے یہ لمحات، روایتی زبان میں عرفان اور آزادی سے بے

یک وقت عبارت ہوتے ہیں۔ خاموشی، زبان کی جدلیاتی ہیئت کو عبوری طور پر معطل کر دیتی ہے، یعنی اسے غیاب میں دھکیل دیتی ہے۔ درج ذیل شعر اس مفہوم کو پیش کرتا ہے۔

خاموش شو و ببیں کہ بے گفت و شنود   چیزی می گوئی و ہماں می شنوی

[خاموشی اختیار کر، اور دیکھ کہ بغیر بولے اور سنے، کیا کہتے اور کیا سنتے ہیں]

واضح رہے کہ یہاں بھی خاموشی، کلام کی ضد نہیں، اس کی غیر موجودگی کا مفہوم رکھتی ہے۔ البتہ اس بات کو بیدل نے ایک سے زیادہ بار پیش کیا ہے کہ خاموشی، کلام کی قائم مقام ہو سکتی ہے، اور ظاہر ہے قائم مقامی وہیں ہوتی ہے جہاں اصل وقتی طور پر اور بالفعل موجود نہ ہو، مگر بالقوہ موجود ہو۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ خاموشی جن صفات سے اپنا اظہار کرتی ہے، وہ کلام ہی کی ہیں: ''کہنا، سننا'' کلام ہی کی صفات ہیں۔

جرمن نو مارکسی نقاد تھیوڈور ڈبلیو اڈورنو (۱۹۰۳ء۔ ۱۹۶۹ء) نے بھی خاموشی اور کلام کو اظہار کے دو طریقے کہا ہے، اور ان کی بنیاد پر جدید جمالیات کی تھیوری وضع کی۔ اڈورنو کے مطابق زبان کے دو پہلو ہیں: ''زبان بہ طور ذریعۂ ابلاغ'' اور ''زبان بہ طور فنی اظہار'' ان کا مؤقف ہے کہ آرٹ، ابلاغ کی زبان سے سبقت لے جاتا (transcend) ہے۔ ابلاغ کی زبان عام روزمرہ زبان ہے، جو ہماری عملی ضرورتیں پوری کرتی ہے، اور اس میں کوئی ابہام عموماً نہیں ہوتا؛ جو کچھ کہا جاتا ہے، اسے سننے والا پورے کا پورا صرف کر لیتا ہے؛ اس زبان میں کچھ زائد نہیں ہوتا، اور کچھ بچ نہیں جاتا۔ آرٹ، اس روزمرہ زبان سے سبقت لے جاتا ہے، یعنی اس کے حدود سے باہر، بلند اور پرے ہو جاتا ہے۔ اڈورنو کے مطابق آرٹ کی حقیقی زبان، گونگی (speechless) ہے۔ آرٹ کے گونگے لمحے کو شاعری کے ترسیلی لمحے پر فوقیت حاصل ہے۔[۱] گویا اڈورنو شاعری میں ابلاغ کی زبان کی مکمل نفی کا تصور پیش نہیں کرتے؛ ان لمحات یا وقفوں کا ذکر کرتے ہیں، جن میں خاموشی و گونگا پن کچھ اس انداز سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اپنی اہمیت و معنویت کے اعتبار سے ابلاغ و ترسیل کے لمحوں سے ممتاز ہو جاتا ہے۔ ہم اس بات پر بار بار زور دیتے چلے آ رہے ہیں کہ خاموشی کلام میں وقفہ ہوتی ہے، پوری شاعری خاموشی کی زد پر نہیں آتی، نیز خاموشی بالآخر کلام کرتی ہے، اور اس کا کلام زیادہ مؤثر ہوتا ہے۔ اڈورنو کے ارشادات کے ساتھ ساتھ بیدل کے اشعار ایک بار پھر دیکھیے۔

وضع خاموشی ما، زسخن دل نشیں تر است   باتیر احتیاج نہ دارد کمان ما

[میری خاموشی کا طریق، میرے سخن سے بڑھ کر دل نشیں ہے، اور میری کمان تیر کی محتاج نہیں]

درآں محفل کہ حیرت ترجمان راز دل باشد   خموشی دارد اظہارے کہ گویا گفتگو دارد

[اس مجلس میں حیرت، دل کے راز سے آگاہ کرتی ہے، اور خاموشی ایک ایسا طریقۂ اظہار ہے جو گفتگو سے بڑھ کر مؤثر ہے]

جسے اڈورنو speechless ہونا کہتے ہیں، وہ بیدل کے یہاں حیرت ہے۔ حیرت آدمی کو گونگا بنا دیتی ہے۔ آرٹ کی انتہا حیرت ہے۔ جس طرح حیرت، ہمارے روزمرہ شعور کو معطل کر دیتی ہے، اسی طرح خاموشی یا گونگا پن بھی روزمرہ یا ابلاغ کی زبان کو معطل کر دیتا ہے۔ اس سے ملتی جلتی بات غالب نے بھی کہہ رکھی ہے: ''آبگینہ تندی صہبا سے پگھلا جائے ہے۔'' آبگینہ، ابلاغ کی زبان ہے، جسے آرٹ کی صہبا کی تندی پگھلائے دیتی ہے۔ آبگینہ صہبا کو سمیٹنا چاہتا ہے، مگر اس کی تندی، آبگینے کو transcend کرنے لگتی ہے۔ جدید شاعری کی زبان ''گونگی'' ہے؛ (آرٹ کے) گونگے کے پاس اجنبی اصوات کے حامل، اور اصوات سے خالی اشارات ہیں، جنھیں وہ (آرٹ) خود خلق کرتا ہے؛ گونگے کی لغت، اس (آرٹ) کی ذاتی لغت ہے، جسے وہ اپنے وجود کے حقیقی اظہار کے دباؤ کے دوران میں مرتب کرتا ہے؛ اسی لیے اس کی زبان، رائج زبان کے لیے اجنبی اور گونگی ہوتی ہے۔

بیدل کی جدیدیت کا اگلا، اور غالباً اہم ترین پہلو ''بشر مرکزیت'' کا ہے۔ بیدل کے بارے میں نبی ہادی کہ یہ رائے درست معلوم نہیں ہوتی کہ ''بیدل۔ حکمائے ہند کی طرح شدت کے ساتھ نفی حیات پر قائم ہے۔ اس کے افکار میں ''ہاں کھائیو مت فریب ہستی'' والا رجحان مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔[11] حیات کے بعض رائج، مقتدر تصورات کی نفی، حیات کی نفی نہیں ہوسکتی؛ یہاں تک کہ وہم و خیال وطلسم کو مرکزی اہمیت دینے سے بھی حیات کی نفی نہیں ہوتی، اس لیے کہ ان کی مدد سے انسانی ذہن کی قوتِ تخلیق کی طرف اشارہ مقصود ہوتا ہے۔ یوں بھی حیات کی نفی ایک دھوکے سے زیادہ نہیں، اس لیے کہ نفیِ حیات کا فلسفہ بھی ایک زندہ شخص، فعال ذہن کے ساتھ گھڑتا ہے۔ جس طرح بعض لوگ خاموشی کو کلام کی نفی سمجھتے ہیں، مگر یہ غور نہیں کرتے کہ خاموشی کے حق میں مقدمہ، کلام ہی میں پیش کیا جاتا ہے۔ بہ ہرکیف، بیدل کے متعدد اشعار میں یہ خیال پیش کیا گیا ہے کہ آدمی کا نقش ہی حقیقت آفاق میں بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ بات صراحت سے کہی جانی چاہیے کہ بیدل کی شاعری کی متعدد جہات ہیں، اور ہر جہت کے آگے کئی پہلو ہیں۔ ان کے یہاں بہ یک وقت اسلامی اور ہندوستانی مذہبی وفلسفیانہ روایتیں کارفرما ہیں۔ ان پر سرسری نظر بھی ڈالیں تو کتاب بن جائے، جب کہ ہمیں یہاں بیدل کی شاعری کی محض ایک خصوصیت، یعنی جدیدیت کو واضح کرنا ہے، اس لیے ہم صرف انھی پہلوؤں کو نمایاں کرنے کی کوشش کر رہے ہیں، جو اس مقدمے کو قائم کرسکیں کہ جدیدیت کو محض مغربی مظہر کہنا، نوآبادیاتی مغرب کا ایک بیانیہ تھا، حالاں کہ فلسفیانہ وشعری سطح پر جدیدیت

ہر کلچر میں موجود ہوتی ہے۔ خیر! بیدل کا یہ شعر دیکھیے، جس میں وہ کہتے ہیں کہ آدمی کے نقش سے آفاق کی حقیقت کو جانا جا سکتا ہے ؎

از نقش ما، حقیقت آفاق خواندنی است چوں موج، کارنامۂ دریا نوشتہ ام

یعنی میری ذات سے آفاق کی حقیقت سمجھنا ممکن ہے، میں نے موج کی طرح کارنامۂ دریا لکھا ہے۔ جس طرح دریا اپنی موجوں کی وجہ سے، یعنی ان سے پیدا ہونے والے تحرک وخروش کی وجہ سے دریا ہے، اسی طرح آفاق کی فعلیت کی کہانی آدمی کے ذریعے پڑھی جا سکتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں آفاق کی کہانی، انفس ہی نے لکھی ہے۔ کچھ لوگ اس سے بیدل کے یہاں خودی کا نظریہ تلاش کرتے ہیں، اور اسے اقبال کے نظریۂ خودی کا پیش رو کہتے ہیں۔ بجا کہ اقبال، بیدل کو مرشدِ کامل کہتے ہیں، مگر یہاں ہم جس نکتے کی نشان دہی کرنا چاہتے ہیں، اس کے اثرات اقبال کے یہاں موجود نہیں، وہ غالب اور جدید نظم گوؤں کے یہاں ضرور موجود ہیں۔ بیدل کے نزدیک، انفس کے آفاق کی کہانی لکھنے سے مراد یہ ہے کہ کائنات کی حقیقت وہی ہے جسے انسانی ذہن سمجھتا ہے؛ انسانی ذہن کی حد ہی کائنات کی حد ہے۔ (واضح رہے کہ انسانی ذہن اور ایک فرد کے ذہن میں بہت فرق ہے)۔ مندرجہ بالا شعر میں ''خواندنی'' اور ''نوشتہ'' کے الفاظ بھی انسان کی قوتِ تفہیم وتخلیق کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ اسی بنا پر بیدل، حال وموجود کو اہمیت دیتے ہیں، یعنی اس دنیا کو جسے انسانی ذہن گرفت میں لے سکتا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے ؎

طالب ویرانہا غیر جنونت کہ کرد آنچہ تو خواندی بہشت، خانہ بے آدمی است

[اگر تو ویرانوں میں جانے کی طلب رکھتا ہے تو گویا جنون کا شکار ہے، وگرنہ جسے تو بہشت سمجھتا ہے وہ خانۂ بے آدمی ہے]

دلت بعشوہ عقبیٰ خوش است، ازیں غافل کہ ہر کجا توئی آنجا بغیر دنیا نیست

[دل کی خوشی کی حد تک یہ خیال اچھا ہے کہ عقبیٰ بھی موجود ہے، لیکن یہ حقیقت تیری سمجھ میں نہیں آتی کہ جہاں تو موجود ہے، وہاں دنیا کے سوا کوئی مقام نہیں]۔

یہی خیال غالب کے یہاں بھی ظاہر ہوا ہے۔

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

آدم کو چوں کہ بہشت سے نکال دیا گیا تھا، اس لیے وہ بغیر آدمی کے گھر ہے، ایسے گھر میں جانا نری وحشت ہے۔ اس کے مقابلے میں یہ دنیا آدمی کا گھر ہے، اور اس کے سوا کوئی مقام نہیں۔ آدمی کی جنت، اور اس کی دوزخ اسی دنیا میں ہے۔ چوں کہ آدمی کی دنیا، یہی دنیا ہے، اس لیے اس

کی تگ و تاز کا میدان بھی یہی ہے، خواہ یہ تگ و تاز دنیا کو سنوارنے کی ہو، یا اپنی نجات کی۔ یہیں بیدل کفر و دین کے ان کبیری بیانیوں پر بھی جرأت مندانہ اظہارِ خیال کرتے ہیں، جو دراصل نجات کے تصورات رکھتے ہیں۔ وہ دونوں کو ایک دوسرے سے بندھا دیکھتے ہیں۔ یہ اشعار دیکھیے۔

در حقیقت اتحاد کفر و ایماں ثابت است　　　اندکے از بدگمانیہا تخلف کردہ اند

[حقیقت میں کفر اور ایمان کا اتحاد ثابت ہے، البتہ کچھ لوگ بدگمانی کی بنا پر اس حقیقت کی خلاف ورزی کرتے ہیں]

کفر و دین در گرہ پیچ و خم یک دگرا ند　　　ظلمت و نور چو آئنہ و جوہر بہم است

[کفر اور دین ایک دوسرے سے گرہ در گرہ بندھے ہیں، اور ظلمت و نور میں وہی تعلق ہے جو آئینے اور جوہر میں ہے]

یہ حقیقت کا جدلیاتی تصور ہے۔ یعنی ہم دین کو کفر کے بغیر نہیں سمجھ سکتے، اور کفر کو دین کے بغیر۔ اسی طرح جو لوگ دین سے عقیدت رکھتے ہیں، وہ کفر سے عداوت رکھتے ہیں۔ جو کافر ہیں، وہ دین کے خلاف ہیں۔ بیدل اس جدلیاتی حقیقت سے آگے دیکھنے کا مشورہ دیتے ہیں۔

غبارے نیست از پست و بلند موج دریا را　　　حقیقت بے نیازِ اختلاف کفر و دیں را

[موج دریا کی پستی و بلندی سے غبار نہیں اٹھتا۔ حقیقت، اختلاف کفر و دیں سے بے نیاز ہے]

زندگی تا کے ہلاک کعبہ و دیرت کند　　　بہ کہ از دوش افگنے ایں جامہ احرام را

[زندگی کب تک تیرے کعبہ و بت خانہ کے ہاتھوں ختم ہوتی رہے، بہتر ہے کہ جامۂ احرام اتار دیا جائے]

کفر و دیں کے خرخشوں سے اوپر اٹھنے کا تصور فارسی اور کلاسیکی اردو شعرا، نیز برصغیر کی دیگر زبانوں کے صوفی شعرا کے یہاں بھی ملتا ہے۔ جیسے بلھے شاہ کا یہ کہنا۔

نہ میں مومن وچ مسیتاں، نہ میں وچ کفر دیاں ریتاں
نہ میں موسیٰ نہ فرعون
بلھا کی جاناں میں کون

یہ مضمون زیادہ تر ان جھگڑوں کے پس منظر میں آیا ہے، جو کفر و دین کے نام پر شروع ہوئے، اور انسانوں کی بربادی کا سامان بنے، لیکن بیدل کے یہاں اسے اس لیے بھی اہمیت ملی ہے کہ وہ بشر مرکزیت پر زور دینا چاہتے ہیں؛ آدمی اور اس کی عقلِ کامل کو حقیقت کی جستجو کا ذریعہ اور

معیار بنانا چاہتے ہیں۔ اگر بیدل یہیں تک محدود ہوتے تو محض فلسفی ہوتے؛ ان کی شاعری ان کے فلسفیانہ خیالات کا منظوم اظہار ہوتی، مگر وہ ایک شاعر ہیں۔ چناں چہ، وہ حقیقت کی جستجو کو آرٹ کی جستجو بناتے ہیں۔ یعنی انھیں ایک بات کو غلط یا صحیح ثابت کرنے کے منطقی دلائل سے اس قدر غرض نہیں، جس قدر اس نفسی سطح تک رسائی کی تمنا ہے، جہاں نشاط اور معرفت، یا مسرت اور بصیرت یک جا ہو جاتے ہیں، یعنی حقیقت تک رسائی ایک نشاطیہ تجربہ بن جاتی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ اس کی زیریں سطح پر بے اطمینانی کی ہلکی سی لہر برابر موجود رہتی ہے، جو اس تجربے کو ''خالص انسانی'' سطح تفویض کرتی ہے۔ آرٹ اپنی جستجو میں جس حقیقت تک پہنچتا ہے، وہ تجربی حقیقت نہیں ہوتی؛ وہ اپنی اصل میں ایک نفسی، لسانی تعمیر ہوتی ہے۔ (نشانِ خاطر رہے کہ بیدل جس عقلِ کامل کی بات کرتے ہیں، وہ اس عقلِ مفید (instrumental intellect) سے مختلف ہے، جسے یورپی جدیدیت میں اہمیت ملی ہے، اور جس کے مظاہر سرمایہ داریت میں عام ہیں)۔ یہی وجہ ہے کہ بیدل کے یہاں آدمی کی تنہائی اور کبھی نہ ختم ہونے والی جستجو کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ لامتناہی جستجو وہیں ہوتی ہے، جہاں حقیقت کا ایک سرا ہاتھ آتا ہو، اور کئی دوسرے سروں کے دسترس سے دور ہونے کا ترغیب آمیز شائبہ ابھارتا ہو، اور اس کی بنا پر آدمی خود کو being کے بجائے doing کی حالت میں مسلسل محسوس کرتا ہو۔ یہ وہی تصور ہے جسے بعد ازاں جدید شاعری میں غیر معمولی اہمیت ملی۔ یہ اشعار دیکھیے ؎

نقشِ خیالِ ما، بتمامے نمی رسید　　اے بے خوداں، ہم ورقِ نانوشتہ ایم

[میرا نقشِ زیست ابھی مکمل نہیں ہوا، گویا میں ایسا ورق ہوں، جس پر کوئی تحریر نہیں]

موج دریا درکنارم از تگ و پویم مپرس　　آنچہ من گم کردہ ام نایافتن گم کردہ ام

[اپنی کوشش اور تگ و پو کے بارے میں کیا عرض کروں، سمندر کی موجوں کی مانند بے قرار ہوں، جو چیز کھوئی ہے، وہ نایافتن ہے، اسی کی تلاش میں بھٹک رہا ہوں]

ہمہ عمر با تو قدح زدیم و نرفت رنج خمار ما　　چہ قیامتی کہ نمی رسی زکنارما بکنارما

[ساری عمر تیرے ساتھ شراب پیتے رہے، مگر رنجِ خمار نہ گیا، کیا قیامت ہے کہ ہمارے پہلو سے ہمارے پہلو تک نہ آسکے]

محو یاریم و آرزو باقیست　　وصلِ ما انتظار را ماند

[ہم محبوب کے جلوے میں گم ہیں اور آرزوئے دیدار ہے کہ پھر بھی باقی ہے، ہمارا وصل ہمارے انتظار کی مانند ہے]

وصل ہم بیدل علاج تشنہ دیدار نیست　　　دیدہ ہا چندان کہ محو اوست دیدن آرزوست

[دیدار کے پیاسے کا علاج وصل بھی نہیں، کیسی انوکھی بات ہے کہ آنکھیں نظارے میں گم ہیں، لیکن دیکھنے کی آرزو باقی ہے]

بیدل چہ توان کرد ز محرومیِ قسمت　　　ما خشک لبان ساغر دریا کناریم

[ہم ایسے خشک لب ساغر ہیں جو دریا بہ کنار ہیں۔ اس کو محرومیِ قسمت کہتے ہیں کہ جس ساغر میں دریا سمایا ہوا ہے، اس کے ہونٹ خشک ہیں]

از کوشش نارسا مپرسید　　　ما را نرساند تا بما ہم

[ہماری کوشش کی نارسائی کی کیفیت نہ پوچھ، اس نے ہم کو ہم تک بھی نہ پہنچایا]

یہ سب اشعار جدید حسیت کو کافی مانوس محسوس ہوتے ہیں۔ ان میں ایک ایسی جستجو کا بیان ہے، جو ختم ہونے کا نام ہی نہیں لیتی۔ ان اشعار میں ایک ایسے اضطراب، ایک ایسی بے چینی، ایک ایسے ہجر، ایک ایسی پیاس کا ذکر ہے، جس کی تقدیر میں تسکین پانا نہیں، مگر جو مایوسی طاری کرنے کے بجائے آرزو کو نئی زندگی دیتی ہے۔ بیسویں صدی کی جدید شاعری میں بھی یہ مضمون ظاہر ہوا ہے، مگر وہاں اس کا سیاق بیگانگی ہے، مگر بیدل کے یہاں اس کا تناظر دوسرا ہے۔ بیدل کی جستجو کو ایک صوفی کی جستجو بھی نہیں کہہ سکتے، اس لیے کہ صوفی کی جستجو میں دل کا ورق خالی نہیں ہوتا، صوفی کو نایافتن کی جستجو نہیں ہوتی؛ بیدل کی جستجو حقیقت میں خالص جستجو ہے، جس کا کوئی ایک، واضح، متعین ہدف نہیں ہوتا۔ یہ جستجو جدید آرٹ کی جستجو ہے، اس مفہوم میں کہ ہم اس جستجو سے جدید آرٹ ہی کے ذریعے واقف ہوئے ہیں۔ بیدل جسے نایافتن کہتے ہیں (بعد ازاں غالب نے شاعر کو عندلیب گلشنِ ناآفریدہ، اسی مفہوم میں کہا)، اس سے مراد وجود کی نفی نہیں، بلکہ حاصل کی نفی ہے۔ ''نایافت'' وہ ہے جو نادر الوجود ہو، یا جسے حاصل نہ کیا جا سکے؛ جسے ہم اپنی پوری سعی اور اخلاص بھری سعی کے باوجود نہیں پا سکتے، اس کا وجود ممکن ہے؛ اسی بات کا یقین نایافت کو پانے کی تحریک دیتا ہے۔ واضح رہے؛ یہ حاصل کی نفی ضرور ہے، حاصل کرنے کے عمل کی نفی نہیں۔ یہ سمجھنا بھی درست نہیں ہوگا کہ حاصل کرنے کا عمل بجائے خود حاصل بن سکتا ہے؛ اگر ایسا سمجھنے لگیں تو ''حاصل کرنے کا عمل'' ایک مقام پر رک جائے۔ اصل یہ ہے کہ یہاں حاصل کا مفہوم مکمل دسترس ہے، اور مکمل دسترس صرف ''شے'' پر ہو سکتی ہے۔ جدید آرٹ میں تو ''شے سازی'' کے خلاف باقاعدہ مزاحمت موجود ہے۔ بیدل جب یہ کہتے ہیں: ''ما خشک لبان ساغر دریا کناریم'' تو حاصل یا مکمل دسترس کے تصور کی نفی کرتے ہیں۔ مکمل دسترس کے تصور کو موت کے مساوی سمجھتا ہے، آرٹ کی جستجو کی موت! نایافت کا تصور آدمی کو

نوری، سامنے کی، حسی حقیقت سے آگے کی تخیلی اور لاشعوری دنیا کی طرف متوجہ کرتا ہے؛ یعنی ایک متبادل دنیا کی تخلیق پر مائل کرتا ہے۔ دوسری طرف نایافت کی یافت کی مسلسل کوشش ایک گہری متناقضانہ صورتِ حال ہے۔ یہ صورتِ حال جدید انسان کو بے حد مانوس محسوس ہوتی ہے۔ اسی بنا پر مجنوں نے لکھا ہے:

اس (بیدل) کو تخلیق اور کائناتی وجود کی جدلیت یعنی تضاد اور متناقض الذات اصلیت کا درک تھا اور وہ اندرونی تضاد کو بیان کرنے کے لیے طرح طرح کے پیرائے اختیار کرتا تھا۔ ہمارے لیے بیدل کی سب سے بڑی دین یہی ہے کہ اس نے ہم کو زندگی کے اندرونی تضاد کو، جو زندگی کی اصل روح ہے، سمجھنے اور اس تضاد کو زبان میں اظہارِ خیال کرنے کے قابل بنایا۔[۱۲]

تاہم بیسویں صدی کے جدید انسان، اور بیدل کے تصورِ انسان میں ایک فرق بھی ہے۔ بیسویں صدی کا انسان تناقضات کا احساس کر کے مایوسی والم اور کبھی کبھی مضحکہ خیزی وطنزیہ احساسات سے دوچار ہوتا ہے، مگر بیدل کے یہاں اندرونی تضادات ایک ایسی حقیقت کا درجہ رکھتے ہیں، جنھیں خوش دلی سے قبول کیا جانا چاہیے۔ اس سے بڑا تناقض کیا ہوگا کہ بہ قول بیدل علوی جوہر، ہر سفلی جز میں موجزن ہے ۔

جوہر علویست در ہر جزو سفلی موجزن　　　سنگ ہم باآں زمیں گیری سراپا آتش است

یعنی علوی جوہر، ہر سفلی جز میں کارفرما ہے، مادے کا آخری ذرہ تک تڑپتا ہے، اور توانائی سے لبریز ہے۔ پتھر کی رگوں میں آگ ہے، گو زمین پر پڑا ہے، پر سراپا آتش ہے۔ جدید شاعری نے نظامِ مراتب کی نفی شدت سے کی ہے، اس کے اوّلین نقوش بیدل کے یہاں ملتے ہیں۔ جدید حسیت ہی نے علوی و سفلی، کبیر و صغیر، آفاقیت و مقامیت، مذہب و دنیویت، شعور و لاشعور، عقل و خواب، اشرافیہ و سبلٹرن جیسے ثنوی جوڑوں اور ان سے ترتیب پانے والے نظامِ مراتب پر تشکیک کا اظہار کیا۔ مابعد جدیدیت نے اسے باقاعدہ تھیوری کی شکل دی۔

بیدل نے اگر زندگی کے اندرونی تضادات کا اظہار کیا تو غالب تک پہنچتے پہنچتے ان تضادات کے سلسلے میں طنز و الم کے احساسات شامل ہو جاتے ہیں۔ ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ بیدل کے لیے نایافتن کوئی مابعد الطبیعیاتی تصور نہیں، بلکہ انسانی حقیقت کا (جسے آرٹ گرفت میں لینے کی سعی کرتا ہے) ناگزیر حصہ ہے۔ غالباً بیدل کی فکر پر بودھی فلسفے کے جس پہلو کا اثر ہوا ہے، وہ سب کچھ براہِ راست، خود جاننے، اور اپنی دنیا آپ پیدا کرنے سے عبارت ہے۔

بھکشو، سب ناپائیدار ہے۔ سب دکھ ہے۔ سب غیر ذات ہے۔ سب کو براہِ راست جاننے کی ضرورت ہے۔ سب کو مکمل طور پر سمجھنے کی ضرورت ہے۔ سب کو ترک کرنے کی ضرورت ہے۔ سب کو اچھی طرح معلوم

کرنے کی ضرورت ہے۔ سب کو براہِ راست علم سے اچھی طرح سمجھنے کی ضرورت ہے۔[۱۳]

''سب کو براہ راست اور اچھی طرح سمجھنا'' اپنی نجات کی دنیا خود پیدا کرنا ہے۔ بودھی فلسفے میں اہم ترین نکتہ یہ ہے کہ آدمی کو اپنی نجات کا سفر اکیلے اور خود پر بھروسا کرتے ہوئے طے کرنا ہے۔ اس کی مدد کے لیے دیوتا نہیں آئیں گے۔ کیرن آرمسٹرانگ نے لکھا ہے:

گوتم کو یقین تھا کہ اسے جس آزادی کی جستجو ہے، اسے وہ اسی ناقص دنیا کے بیچ حاصل کر سکتا ہے۔ دیوتاؤں سے کسی پیغام کا انتظار کرنے کے بجائے، وہ خود اپنے اندر جواب تلاش کرے گا، اپنے ذہن کی بعید ترین حدیں کھوجے گا، اور اپنے تمام طبعی وسائل بروئے کار لائے گا۔[۱۴]

اصل یہ ہے کہ بودھی فلسفہ، نروان کو انسانی سعی کا ثمر مانتا ہے، اور اسے کسی مابعد الطبیعیاتی دھند میں ملفوف نہیں کرتا۔ یہ فلسفہ حقیقت کو خود سمجھنے، براہ راست سمجھنے، مکمل طور پر سمجھنے، اور ترک کرنے، ترک کرنے کی خواہش سے آزاد ہونے میں یقین رکھتا ہے۔ دیوتاؤں پر انحصار سے آزادی، اور اپنے ذہن کی بعید ترین حدوں کو کھوجنے پر آمادگی، جدید آدمی سے مخصوص ہے۔ لہٰذا گوتم کو پہلا جدید آدمی کہنے میں ہم حق بجانب ہیں۔ تاہم گوتم کی جدیدیت کو ہم مغربی جدیدیت کا نقشِ اوّل کہنے کی جسارت نہیں کریں گے۔ ہمارا مقصود گوتم اور ان کے بعد بیدل اور پھر غالب کو جدید قرار دے کر مغرب کے جدید شعرا پر سبقت دلانا بھی نہیں۔ ہمارا مؤقف صرف یہ ہے کہ ''جدیدیت اور مغرب'' نہ تو لازم و ملزوم ہیں، اور نہ مغربی جدیدیت ہی جدیدیت کا واحد و مستند متن ہے۔ جدیدیت ایک نہیں، کئی جدیدیتیں ہیں؛ دنیا میں مغربی جدیدیت کے متبادل اور جوابی بیانیے موجود ہیں، جنھیں مرتب کرنے کی کوششوں کا ابھی آغاز ہوا ہے۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ مغربی جدیدیت کا متبادل بیانیہ، جدیدیت مخالف بیانیہ نہیں؛ دونوں میں تضاد نہیں، صرف فرق ہے۔ مثلاً سب جدیدیتوں میں ایک بات مشترک ہے: اپنی دنیا خود اپنے انسانی، طبعی وسائل سے پیدا کرنا، اور لمحۂ موجود میں پیدا کرنا۔ گوتم سب غیر ذات کو دکھ کا باعث قرار دے کر ترک کرنے پر زور دیتے ہیں، اور اس کے نتیجے میں نروان پانے کی نوید دیتے ہیں، وہ اپنی دنیا خود، اپنے طبعی، بشری وسائل کی مدد سے پیدا کرنے سے عبارت ہے۔

بیدل، گوتم کی طرح، جستجو اسی ناقص دنیا میں کرتے ہیں، اور طبعی انسانی وسائل بروئے کار لاتے ہوئے، سوالوں کے جوابات تلاش کرتے ہیں، مگر اپنے سوالوں کا دائرہ نروان تک محدود نہیں کرتے۔ البتہ بیدل کے نایافتن اور گوتم کے نروان میں ایک قدر مشترک یہ ہے کہ دونوں کی یافت کی مسلسل سعی درکار ہے۔ اگر بیدل نروان تک محدود رہتے تو شاعری کو بھی ترک کرتے۔ گوتم نے خواہش کو دکھ کا سبب بتایا اور خواہش کو ترک کرنے پر اس قدر زور دیا کہ ترک کی خواہش کو بھی ترک کرنے

کا کہا، یعنی ایک مکمل نفی کی حالت کی تخلیق کی جائے، مگر خواہشِ اظہار رکھنے والے شاعر کے لیے یہ ممکن نہیں۔ تاہم جہاں تک اپنے اندر کی لازوال جستجو کا تعلق ہے، تو وہ بیدل کے یہاں موجود ہے۔

بیدل سبک ہندی کے شاعر تھے، مگر ان کے اثرات اردو شعرا نے قبول کیے۔ واضح مثالیں تو غالب اور اقبال کی ہیں۔ ان کے علاوہ کچھ کلاسیکی شعرا جیسے اثر، فغاں، مرزا مظہر اور میر درد کے یہاں بھی اثرات مل سکتے ہیں۔ بیدل کے اثرات کے ضمن میں ڈاکٹر جمیل جالبی نے لکھا ہے:

> بیدل کے اثر کی دو صورتیں ہیں۔ ایک ''طرزِ بیدل''، جو نئی تراکیب، خوبصورت بندشوں، لطیف استعاروں اور نادر تشبیہات کا مرکب ہے، اور دوسرے ''فکرِ بیدل'' جس میں خیالات کو باطنی اور وارداتِ قلبی نے آئینہ دکھایا ہے۔[۱۵]

جالبی صاحب نے درست لکھا ہے کہ بیدل کے طرز اور فکر دونوں کا اثر ہوا، مگر طرز اور فکر کی وضاحت بہت سرسری کی ہے۔ بیدل کا طرز محض نئی تراکیب اور لطیف استعاروں سے ترتیب نہیں پاتا، اور نہ بیدل کی فکر محض باطنی تجربے سے عبارت ہے۔ بیدل کا اسلوب ایک نئی شعری زبان وضع کرنے کی سعی سے مرتب ہوا ہے، اور اس سعی کی ضرورت اس لیے پیش آئی کہ بیدل ''بشر مرکز جدید فکر'' کے حامل ہیں۔ واضح رہے کہ نئی شعری زبان، ایک نئی زبان نہیں ہوتی بلکہ مروجہ، روزمرہ زبان کی بدلی ہوئی، اور خاصی حد تک اجنبی شکل ہوتی ہے؛ اس میں زبان کی ابلاغ کی صلاحیت کو ممکنہ حد تک بروئے کار لانے کی سعی کی جاتی ہے، یہاں تک کہ اس کی روزمرہ بافت کو جگہ جگہ سے پچکانے میں بھی حرج نہیں سمجھا جاتا۔ بیدل کا طرز اور فکر ایک دوسرے سے مشروط اور ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ بیدل کا طرز اپنی اصل میں ناقابلِ تقلید ہے۔ یوں بھی بیدل کی تقلید، بیدل کے مسلک کے خلاف ہے۔ بایں ہمہ جس بشر مرکز فکر کو بیدل نے سبک ہندی میں پیش کیا، وہ ایک دھارا بن کر غالب و اقبال سے ہوتی ہوئی، جدید نظم کے شعرا تک پہنچی ہے۔ اگر ہم میشل فوکو سے مستعار لیتے ہوئے جدیدیت کو ایک رویہ (attitude) کہیں تو یہ رویہ معاصر اردو نظم کے اہم شاعر افضال احمد سید تک پہنچتا ہے، لیکن درمیان میں مغربی جدیدیت بھی پوری قوت سے آئی، جس پر ہم نے اپنی معروضات اس کتاب کے مقدمے اور پہلے باب میں پیش کی ہیں۔

اردو شاعری میں غالب کا بیدل سے تعلق تقریباً وہی ہے، جو گوتم اور آنند کا تھا۔ آنند کو گوتم کے جیتے جی نروان نہیں ملا تھا، کیوں کہ وہ گوتم سے غیر معمولی عقیدت رکھتا تھا، اور یہ عقیدت نروان میں حائل ہو گئی تھی؛ نروان کسی کو دیوتا بنائے بغیر خود اپنی سعی سے ملتا ہے، اور آنند کی عقیدت نے گوتم کو دیوتا کا درجہ دے رکھا تھا۔ غالب نے ابتدا میں آنند ہی کی مانند بیدل کو ''صحرائے سخن'' میں

خضر مانا۔ غالب نے بار بار بیدل کے طرز، نغمے اور رنگ کا ذکر کیا ہے، جیسے ؎

طرزِ بیدل میں ریختہ کہنا اسداللہ خاں قیامت ہے

مجھے رنگِ بہار ایجادی بیدل پسند آیا اسد ہر جا سخن نے طرحِ باغِ تازہ ڈالی ہے

عالم ہمہ افسانہ ما دارد و ما ہیچ آہنگِ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل

مجھے راہِ سخن میں خوف گمراہی نہیں غالب عصائے خضرِ صحرائے سخن ہے خامہ بیدل کا

یہ اشعار بیدل سے غالب کی عقیدت کے غماز ضرور ہیں، خود غالب کے اندازِ بیاں کے نہیں۔ بیدل سے غالب نے جو بات سیکھی، وہ اپنی دنیا آپ پیدا کرنے سے عبارت تھی، یعنی کسی دیوتا، کسی خضر کے بغیر سخن کی ناآفریدہ دنیا میں سفر کرنا۔ بیدل کے بعد غالب پہلے شاعر ہیں، جن کے یہاں ''بشر مرکز جدید فکر'' ظاہر ہوئی، مگر وہ بیدل کی فکر کا مثنیٰ نہیں۔ یہ فکر خود غالب کی ہے، اس پر غالب کی انگلیوں کے وہ نشان ہیں، جو صرف انھی سے مخصوص ہیں۔ یہاں ہم غالب کے چند فارسی اشعار درج کرنا چاہتے ہیں، جن میں غالب کی جدید فکر ظاہر ہوئی ہے ؎

خوشا رندی و جوش زندہ رود و مشرب عذبش
برلب خشکی چہ میری در سرابستان مذہب ہا

[مے خواری اور موجزن زندہ رود کے طور طریقے کتنے اچھے ہیں۔ تو مذہب کی ان راہوں میں کیوں پیاسا جان دے رہا ہے، جو سرابوں کی طرح ہیں]

جز سخن کفرے و ایمانے کجا است
خود سخن از کفر و ایماں می رود

[کفر و ایمان، باتوں کے سوا کہاں موجود ہیں، اور کفر و ایماں سخن ہی سے نکلے ہیں]

کفر و دیں چیست جز آلائش پندار وجود
پاک شو پاک کہ ہم کفر تو دین تو شود

[کفر و دین، پندار وجود کی آلائش کے سوا کیا ہیں؟ اس آلائش سے پاک ہوجا تا کہ تیرا کفر بھی ایمان بن جائے]

خوش بود فارغ ز بند کفر و ایماں زیستن
حیف کافر مردن و آوخ مسلماں زیستن

[کفر و ایماں کی بندش سے آزاد ہوکر جینا کس قدر لطف انگیز ہے۔ کافر ہوکر مرنے اور مسلماں ہوکر جینے دونوں پر افسوس]

عیش و غم در دل نمی استد، خوشا آزادگی
بادہ و خونابہ یکساں است در غربال ما

[کیسی اچھی بات ہے کہ خوشی اور غم دونوں میرے دل میں نہیں ٹھہرتے۔ میری چھلنی میں شراب اور خون یکساں طور پر بہہ جاتے ہیں]

یہ اشعار ''بشر مرکز جدید فکر'' کے حامل ہیں۔ غالب کی ''بشر مرکز جدید فکر'' اپنے اظہار کے لیے جا بجا مذہب سے جدلیاتی رشتہ قائم کرتی ہے۔ ایک حد تک اس کا پس منظر فارسی شاعری کی وہ روایت ہے جو مذہبی رسمیات اور اس کے علم برداروں کے سلسلے میں شوخی کا مظاہرہ کرتی ہے، مگر بڑی حد تک اس فکر کا پس منظر یہ ہے کہ انسانی ہستی کے معنی کی تخلیق، مرہون ہے بشری، طبیعی وسائل کی، اور اسی دنیا کی۔ غالب اس دنیا سے ماورا دنیا کو سراب کہتے ہیں، جس کی طرف اہلِ مذہب متوجہ رہتے ہیں؛ وہ زمین پر موجود زندہ رود کو آسمانی جنت پر ترجیح دیتے ہیں۔ نیز وہ کفر و دین، دونوں کو سخن کی پیداوار سمجھتے ہیں۔ ہوسکتا ہے، بعض لوگ سخن سے مراد محض بات لیں، مگر حقیقت میں اس کا مفہوم یہ ہے کہ کفر اور دین سخن کے اندر، سخن کی وجہ سے، اور سخن کے ذریعے قائم رہتے ہیں۔ دین اپنے سخن کو اس کی بنیادی شکل میں ابد تک قائم رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسے غالب کا اہم ترین انکشاف سمجھا جا سکتا ہے۔ دین کی اصل عقیدے میں ہے، اور عقیدہ ایک مخصوص لسانی رجسٹر میں وجود رکھتا ہے؛ دین کے معانی اس لسانی رجسٹر کو ملحوظ رکھے بغیر سمجھ میں نہیں آ سکتے۔ دین کی تشریح جب اس لسانی رجسٹر سے ہٹ کر کی جاتی ہے تو وہ پریشان کن ہوتی ہے۔ غالب کے بعد وٹگنسٹائن نے اس مفہوم کو مزید وضاحت سے پیش کیا۔ غالب کی یہ فکری جسارت معمولی نہیں کہ وہ دین کے ساتھ کفر کو بھی سخن کی پیداوار سمجھتے ہیں۔ گویا کفر کا بھی ایک مخصوص لسانی رجسٹر ہے۔ چوں کہ دونوں زبان کے اندر اور زبان کی وجہ سے وجود رکھتے ہیں، اس لیے دونوں میں جنگیں بھی اصل میں لسانی جنگیں ہوتی ہیں، جنھیں تکبر کی آلائش خوں ریزی میں بدل دیتی ہے۔ غالب کے پیشِ نظر انسان کی ''آزادی'' کا سوال ہے، اس آزادی کا سوال جس کے بغیر انسان اپنی ہستی کے معنی تک پوری طرح اور براہِ راست نہیں پہنچ سکتا۔ جدیدیت کا ایک بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا اِس دنیا کے معنی کو طے کرنے کا اختیار کسی ایسے مقتدرہ کو ہے، جو اِس دنیا کا باقاعدہ حصہ نہیں؟ نچلی، زیریں دنیا کی روح تک رسائی جس بالائی دنیا کو نہ ہو، وہ نچلی دنیا کے معاملات میں دخیل ہونے کا اختیار رکھتی ہے؟ ''مَیں'' کے اسرار کا عرفان ''وہ'' کس قدر حاصل کر سکتا ہے؟ یہ سوالات غالب کے یہاں کئی طرح کے شوخ پیرایوں میں ظاہر ہوئے ہیں۔ یہ چند اردو اشعار ملاحظہ کیجیے۔

عمرِ عزیز صرف عبادت ہی کیوں نہ ہو
مٹتا ہے فوت فرصتِ ہستی کا غم کوئی

ہوں منحرف نہ کیوں رہ و رسم ثواب سے؟ ٹیڑھا لگا ہے قط، قلم سرنوشت کو

ہنگامۂ زبونی ہمت ہے، انفعال حاصل نہ کیجے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

دیتے ہیں جنت حیات دہر کے بدلے نشہ باندازۂ خمار نہیں ہے

سلیم احمد نے غالب کو اردو میں ''جدیدیت کا سب سے پہلا اور سب سے بڑا شاعر'' قرار دیا ہے۔ ان کے مطابق غالب سے پہلے جو کچھ ہے، روایتی معاشرے کی شاعری ہے۔ غالب کی جدیدیت کی وضاحت میں سلیم احمد نے لکھا ہے کہ:

> مذہب، عقیدہ، احکام، اخلاق، معیارات سب کے سب اس بت شکن کی سبک دستی کے بہانے ہیں، اور وہ ان چیزوں کو کسی خارجی کسوٹی پر رد نہیں کرتا، بلکہ صرف اپنی ذات کے پیمانے پر۔ [غالب کا] گلشن ناآفریدہ کیا ہے؟ ایک بے حد جدید دنیا ہے، جس میں حق و باطل کا تعین مافوق الفطرت عقیدوں کی بنا پر نہیں ہوتا۔ یہ دنیا ایک حد درجہ آزاد فرد کی دنیا ہے جس کا خالق، حاکم اور قانون وہ آپ ہے، اور یہ فرد انتہا کا انفرادیت پسند ہے۔[۱۲]

انھوں نے غالب کی جدیدیت کی بجا طور پر نشان دہی کی ہے۔ بلاشبہ غالب مذہب، عقیدہ، احکام، اخلاق، معیارات سب کو توڑتا محسوس ہوتا ہے، اور اپنی ذات کو پیمانہ بناتا ہے۔ تاہم دیکھنے والی بات یہ بھی ہے کہ آخر ایک روایتی معاشرے کا پروردہ شخص ''حد درجہ آزاد فرد'' کیسے بن گیا؟ روایتی معاشرہ اخلاق و معیارات کا تعین مافوق الفطرت عقیدوں کے تحت کرتا ہے، جب کہ ''جدید، آزاد فرد'' روایت اور مافوق الفطری تصورات پر سوالیہ نشان لگاتا ہے۔ سوال قائم کرنے کے لیے ہمہ گیر علم اور اس سے پیدا ہونے والی بے اطمینانی، نیز جرأت درکار ہیں۔ ہم سمجھتے ہیں کہ جدیدیت ایک رویے کے طور پر روایت ہی سے پیدا ہوتی ہے۔ اس معاشرے میں جدیدیت پیدا نہیں ہو سکتی، جس میں روایت موجود نہ ہو۔ جدیدیت اگر انحراف و انقطاع ہے تو اسے ایک ایسا مقام درکار ہے، جس سے اور جہاں سے وہ انحراف کر سکے۔ اصل یہ ہے کہ ''جدید، آزاد فرد'' روایتی معاشرے کے اندر موجود کسی رخنے، کسی خلا، کسی تناقض کو دریافت کرتا ہے۔ غالب نے روایتی ہند مسلم معاشرے میں رخنے دیکھے تھے، جس طرح ان سے پہلے بیدل نے دیکھے تھے۔ اس موضوع پر تفصیلی بحث اگلے باب میں کی گئی ہے۔

حواشی

۱۔ نیاز فتح پوری، بحوالہ بہار ایجادی بیدل از سید نعیم حامد علی الحامد (لاہور: بابر علی فاؤنڈیشن، ۲۰۰۸ء)، ص: ۴۵۴۔

۲۔ محمد حسین آزاد، ''مرزا بیدل'' مشمولہ، قلزم فیض مرزا بیدل (مرتب: شوکت محمود) (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۲۰۱۲ء)، ص: ۲۶۔

۳۔ عبدالغنی، ''مرزا عبدالقادر بیدل'' مشمولہ قلزم فیض مرزا بیدل، محولا بالا، ص: ۸۴۔

۴۔ نبی ہادی، میرزا بیدل (علی گڑھ: شعبہ فارسی مسلم یونیورسٹی)، ص: ۴۹۔۵۰۔

۵۔ خواجہ عباداللہ اختر، بیدل (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۲۰۰۹ء (۱۹۵۲))، ص: ۱۰۲۔

۶۔ نبی ہادی، میرزا بیدل، محولا بالا، ص: ۹۵۔

۷۔ خواجہ عباداللہ اختر، بیدل، محولا بالا، ص: ۶۸۔

۸۔ ایضاً، ص: ۱۵۹۔۱۶۰۔

۹۔ نبی ہادی، میرزا بیدل، محولا بالا، ص: ۱۸۔۱۹۔

۱۰۔ پیٹر اوئی ہوئینڈال، "Adorno: The Discourse of Philosophy and Problem of Language"، مشمولہ *The Actuality of Adorno: Critical Essays on Adorno and the Postmodern* (مرتب، میکس پینسکی) (البانے: اسٹیٹ یونیورسٹی آف نیو یارک، ۱۹۹۷ء)، ص: ۷۷۔

۱۱۔ نبی ہادی، میرزا بیدل، محولا بالا، ص: ۹۶۔

۱۲۔ مجنوں گورکھ پوری، ''پردیسی کے خطوط (بیدل کے سلسلے میں)''، مشمولہ قلزم فیض بیدل، محولا بالا، ص: ۱۲۷، ۱۳۸۔

۱۳۔ بھکشو بودھی، *The Book of the Six Sense Bases*، جلد چہارم (امریکا: وزڈم پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)، ص: ۱۱۴۷۔

۱۴۔ کیرن آرمسٹرانگ، *Buddha* (لندن: فینکس، ۲۰۰۰ء)، ص: ۶۔

۱۵۔ جمیل جالبی، ''میرزا عبدالقادر بیدل''، مشمولہ قلزم فیض بیدل، محولا بالا، ص: ۸۶۔

۱۶۔ سلیم احمد، مضامینِ سلیم احمد، (مرتبہ: جمال پانی پتی) (کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۹ء)، ص: ۲۹۲۔۲۹۳۔

انگریزی استعمار اور غالب کی جدیدیت

غالب اور انگریزی استعمار

مرزا اسداللہ خاں غالب (۱۷۹۷ء-۱۸۶۹ء) کا بچپن آگرہ میں، باقی عمر دہلی میں گزری۔ غالب چودہ پندرہ برس کی عمر میں جس وقت دہلی پہنچے ہیں، اس وقت ایک فقرہ کثرت سے دُہرایا جاتا تھا: ''خلق خدا کی، ملک بادشاہ کا، حکم کمپنی بہادر کا'' ۔اس کا سیدھا سادہ مطلب تھا کہ خلق خدا، بادشاہ اور ملک تینوں اسی کے رحم و کرم پر ہیں جس کا حکم چلتا ہے۔ پندرہ سالہ شادی شدہ مرزا نوشہ، اسداللہ جب (۱۸۱۲ء) دہلی آئے ہیں تو اس کے تخت پر اکبر شاہ ثانی متمکن تھے، سکہ بھی انھی کے نام کا چلتا تھا، مگر حکم کمپنی بہادر کے نمائندے چارلس مٹکاف کا چلتا تھا۔ غالب کے لیے اس میں اچنبھے کی کوئی بات نہیں تھی۔ دہلی میں غالب کے لیے یہ بات دل چسپ موازنے کا باعث ضرور رہی ہوگی، مگر حیرت انگیز نہیں کہ بادشاہِ دہلی بھی ان ہی کی مانند انگریزی حکومت کے وظیفہ خوار تھے۔ بعد میں غالب کی زندگی جس ڈھب سے گزری، وہ بڑی حد تک ''بادشاہ دہلی، اور قلعہ معلیٰ'' کی زندگی سے مماثل تھی!

غالب کے چچا نصر اللہ بیگ (جنھوں نے ان کے والد کے انتقال کے بعد ان کی پرورش کی، اور جو مغلوں نہیں مرہٹوں کی ملازمت میں تھے) آگرہ کے قلعہ دار تھے، انھوں نے ''بغیر لڑائی کے آگرہ کا قلعہ جنرل لیک کے حوالے کر دیا تھا۔''[1] نصر اللہ بیگ نے لڑنے کے بجائے ہتھیار ڈالنے، اور کمپنی بہادر سے انعام پانے کا فیصلہ کیا تھا۔ یہ ان کا ''ذاتی یعنی شخصی، انفرادی'' فیصلہ نہیں تھا، بلکہ اس زمانے کے اشراف کے عمومی انتخاب کی ہو بہو نقل تھا، جنھیں اپنی بقا، انگریزوں یا مرہٹوں میں سے ایک کی سرپرستی میں نظر آتی تھی۔ نصر اللہ بیگ کو نواب احمد بخش، والی لوہارو فیروز پور جھرکہ کی طرف سے پیغام بھیجا گیا تھا، جس میں مزاحمت نہ کرنے کی تاکید کی گئی تھی۔ نواب احمد بخش، نصر اللہ بیگ کے بہنوئی تھے، اور غالب کے سسر نواب الٰہی بخش معروف کے بڑے بھائی تھے۔ اس ''خدمت'' کے صلے میں نصر اللہ بیگ کو چار سو سوار کی رسالداری، سترہ سو ماہانہ مشاہرہ اور جاگیریں ملی تھیں۔ راجہ بختاور سنگھ، والی الور نے غالب اور ان کے چھوٹے بھائی یوسف بیگ کے لیے روزینہ مقرر کیا تھا، اور دو گاؤں ان کے نام کیے تھے۔[2] نصر اللہ بیگ کے انتقال کے بعد جنرل لیک نے

جاگیریں واپس لے لیں اور ان کے خاندان کی پنشن مقرر کر دی تھی۔ جس نواب احمد بخش کے پیغام پر نصراللہ بیگ نے آگرے کا قلعہ لیک کے حوالے کیا تھا، نصراللہ بیگ کے انتقال کے بعد انھی سے جنرل لیک نے کہا کہ جاگیروں کے بدلے ان کے خاندان کو دس ہزار روپے سالانہ پنشن ملا کرے گی۔ نواب صاحب نے پنشن کی رقم نہ صرف نصف کر دی، بلکہ نصراللہ بیگ کے پس ماندگان میں خواجہ حاجی نامی ان کے ملازم کو بھی شامل کر دیا، جس کے لیے دو ہزار روپے کی رقم سالانہ مختص کی، جب کہ غالب اور نصراللہ بیگ کی بیوہ کے لیے ڈیڑھ ڈیڑھ ہزار مقرر کی۔ یہ وہ اینٹ تھی جو ٹیڑھی رکھی گئی، اور غالب کی آئندہ زندگی کا سب سے بڑا روگ بنی۔ غالب نے اپنے باپ دادا کی مانند سپاہیانہ زندگی کا انتخاب کرنے کے بجائے، انھی کی پنشن پر گزارا کرنے کا فیصلہ کیا، اور یہ پنشن ہی تھی، جو انگریزوں سے ان کے تعلق کا اہم سبب اور وسیلہ تھی!

غالب کو وراثت میں ایک طرف انگریزوں کی جاری کی ہوئی خاندانی پنشن ملی، اور دوسری طرف انگریزی حکومت کی طرف داری۔ غالب خود کہتے ہیں: ''بچپن سے انگریزی حکومت کے نان ونمک سے پرورش پائی ہے، اور جب سے منہ میں دانت نکلے ہیں، ان فاتحینِ عالم کے دستر خوان کا ریزہ چین ہوں۔[۳]'' حقیقت یہ ہے کہ غالب نے انگریزی حکومت کے علاوہ، انگریزی پنشن پر گزارا کرنے والی مغل حکومت کا نان ونمک بھی کھایا، اور جہاں سے نان ونمک کی امید ہوسکتی تھی، وہاں کوششیں کیں۔ غالب جب دہلی آئے ہیں تو ان کی سب سے بڑی آرزو مغل دربار تک رسائی، اور استادِ شاہ بننے کی تھی، جو کہیں تیس سال بعد، ذوق کے انتقال (۱۸۵۴ء) کے بعد پوری ہوئی۔ اپنے زمانے کی مقتدر قوتوں تک رسائی، تاکہ ان سے اپنے شاعرانہ مرتبے کی سند بہ صورت اعزاز وخطاب وخلعت حاصل کی جا سکے: یہ تھی غالب کی زندگی کی عملی جدوجہد۔ انھوں نے ملکہ معظّمہ، شاہ دہلی اور بادشاہ اودھ کی خدمت میں قصائد ارسال کیے۔ سب کا مضمون ایک تھا: انعام واعزاز وخطاب وخلعت کی آرزو۔

حقیقت یہ ہے کہ غالب کی یہ دونوں آرزوئیں، نہ محض ایک شاعر کی عمومی آرزوئیں ہیں، نہ انیسویں صدی کے اشراف طبقے سے تعلق رکھنے والے اس شخص کی آرزوئیں ہیں جسے اپنا وقار اور اپنی معاشی بقا دونوں خطرے کی زد پر محسوس ہو رہی تھیں، بلکہ یہ آرزوئیں، ایک عظیم نصب العین کی اس تخفیفی صورت کو بیان کرتی ہیں، جس کی زد پر قلعۂ معلّٰی تھا۔ غالب کی شاعری مغل جمالیات کو پیش کرتی ہے، بالکل بجا، مگر غالب کی زندگی عظیم مغلیہ سیاسی نصب العین کے انحطاط سے حیرت انگیز طور پر مماثل ہے۔ پنشن میں اضافے اور تیموری وقار کی بحالی کی درخواستیں... شاہ عالم ثانی سے بہادر شاہ ظفر تک سب تیموری ''بادشاہوں'' کی مساعی انھی دو باتوں تک سمٹ گئی تھیں۔ یہ درخواستیں انگریز

ریزیڈنٹ، گورنر جنرل اور انگلستان کی مرکزی حکومت تک (رام موہن رائے، جنھیں راجہ کا خطاب لال قلعے نے دیا تھا، یہ درخواست لے کر گئے تھے) پہنچائی جاتی رہیں۔ یہی کام غالب بھی کرتے رہے۔ جو سلوک غالب کی پنشن سے ہوا، وہی سلوک لال قلعے کے مکینوں کی درخواستوں سے ہوتا رہا۔ شروع میں انگریز ریزیڈنٹ مغل دربار کے آداب کا لحاظ کرتا رہا، یعنی نذر پیش کرتا رہا اور تسلیم بجالاتا رہا، بعد میں انھیں بھی ترک کر دیا گیا۔

انیسویں صدی کے شاہان مغلیہ کی قلعۂ معلیٰ کے اندر حکمرانی برقرار تھی۔ قلعے کے بازار کے مکین بادشاہ کے محکوم تھے، اور شاہی خاندان کی فوج ظفر موج کو شاہی سفارتی استثنا حاصل تھا۔ شاہی آداب کا پاس کیا جاتا تھا، عظیم مغل بادشاہوں کے خطابات اور زبان برقرار تھی... اگرچہ پورے ہندوستان میں مغلوں کو پنشن یافتہ کہا جاتا تھا، مگر قلعے کے اندر انھیں خود مختاری حاصل تھی۔[۲]

اگر ہم قلعۂ معلیٰ کی تمثیل کو غالب کی زندگی کو سمجھنے کی کلید بنالیں تو کہہ سکتے ہیں کہ جو خود مختاری تیموری شاہان کو قلعے کے اندر حاصل تھی، اسی سے ملتی جلتی خود مختاری غالب کو اپنی شاعری میں حاصل تھی۔ بس ایک اہم فرق تھا دونوں میں۔ قلعے کے اندر کی دنیا کی خود مختاری ''معمائی'' یعنی problematic تھی؛ اسے مغل بادشاہوں نے تین صدیوں کی بہترین عسکری اور ثقافتی پالیسیوں کی مدد سے تخلیق کیا تھا، لیکن وہ پہلے مرہٹوں اور اب انگریزوں کے رحم و کرم پر تھی۔ حقیقت میں یہ خود مختاری، ایک نہایت کمزور سمجھوتے کے سہارے قائم تھی، جسے شاہ عالم ثانی تا بہادر شاہ ظفر انگریزوں سے کرتے چلے آ رہے تھے، اور جس میں ۱۸۰۳ء سے لے کر ۱۸۵۷ء (سوائے سو روزہ آزاد حکومت کے) کے عرصے میں بس ایک ہی تبدیلی دیکھنے میں آئی تھی؛ یہ کہ خود مختاری مسلسل سکڑتی جا رہی تھی۔ دوسری طرف غالب کی شاعری کی خود مختار دنیا میں انگریز کا عمل دخل نہیں تھا۔ نام کے مغل شاہان دربار کے آداب ہوں کہ اپنے جاں نشین مقرر کرنے کی روایات... ان میں سے کسی شے کی حفاظت نہ کر سکے۔ اس عہد میں واحد غالب تھے، جنھوں نے مغل ہندوستانی جمالیات اور شعریات کی نہ صرف حفاظت کی، بلکہ ان کی داخلی تخلیقی صلاحیت کو منتہائے کمال تک پہنچایا۔

دہلی میں غالب کے شب و روز وہی تھے جو ہندوستانی اشراف کے تھے۔ حویلی، ملازمین، عمدہ لباس، عمائدینِ شہر سے بہ اہتمام ملاقاتیں؛ کھیل، علمی مجالس، مشاعرے اور شراب۔ یہی طبقۂ اشراف ایک طرف اپنی وضع داری قائم رکھتا تھا، اور دوسری طرف نئے خیالات، نئے بندوبست، نئے مواقع سے استفادے پر ہمہ دم مائل رہتا تھا۔ غالب نے نو دس برس کی عمر میں شاعری شروع کی تھی۔ کلکتہ جانے سے پہلے تک وہ اردو ہی میں لکھتے رہے، سوائے چند فارسی رباعیات کے۔ ہم

غالب کے انگریزوں اور یورپی کلچر سے تعلق کو سمجھنے کی جو کوشش کر رہے ہیں، اس کے تناظر میں دیکھیں تو اردو شاعری غالب کے لیے اطمینان کا باعث ہوگی۔ انگریزوں کی طرف سے خالص سیاسی مصلحتوں سے نہ صرف رفتہ رفتہ فارسی رخصت کی جا رہی تھی، بلکہ اس کی جگہ اردو کی سرپرستی کی جا رہی تھی۔

دہلی میں قلعے سے باہر کچھ اہم تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔ ۱۷۹۲ء میں مدرسہ غازی الدین حیدر سے شروع ہونے والا، اور ۱۸۲۵ء میں کالج بننے والا، دہلی کالج، ان تبدیلیوں کا ایک مرکز تھا۔ اردو قارئین کے حافظے میں، ''دہلی کالج علامت ہے، انگریزوں اور ہند مسلم کلچر کے مابین رابطے کی، جو اردو کے ذریعے قائم ہوا۔[۵]'' اردو مؤرخوں نے مبالغے سے کام لیتے ہوئے اس کالج کو مغرب و مشرق کے درمیان رابطے کا ذریعہ قرار دیا ہے۔ اصل سوال یہی ہے کہ مذکورہ رابطے کی نوعیت کیا تھی؟ کیا یہ ایک ایسا ادارہ تھا، جہاں ایسٹ انڈیا کمپنی نے اپنی استعماری حکمتِ عملی کے کارفرما ہونے کی راہ مسدود کر دی تھی، اور جہاں یورپی اور مشرقی علوم قدری اور افادی سطحوں پر برابر سمجھے گئے تھے، اور جس تحقیری رویے کا اظہار لارڈ میکالے کی یادداشت میں ہوا، اس کا شائبہ یہاں موجود نہیں تھا؟ دوسرے لفظوں میں یہ کالج اردو میں منتقل ہونے والے جدید یورپی علوم کے ذریعے ثقافتی برتری کا احساس دلانے کا منشا رکھتا تھا یا اس جدیدیت کی روشنی پھیلانا چاہتا تھا جس کے علم بردار برطانوی حکام تھے؟ اکثر مؤرخوں نے ان سوالوں سے صرفِ نظر کیا ہے۔ تاہم مذکورہ سوالوں کے جواب چند حقائق سے مل سکتے ہیں۔ ۱۸۱۳ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے چارٹر کی تجدید کرتے وقت یہ شق شامل کی گئی کہ وہ ایک لاکھ روپیہ ''علم وادب کے احیا، ہندوستانی علما کی حوصلہ افزائی اور علم و سائنس کو ہندوستان کے برطانوی مقبوضات کے باشندوں میں رائج کرنے'' پر خرچ کرے گی۔[۶] دس سال تک اس پر عمل درآمد نہیں ہوا۔ جب عمل درآمد شروع ہوا تو دہلی کالج کے لیے پانچ سو روپیہ ماہانہ مقرر کیا گیا جس میں ایک سو پچھتّر روپے (بعد میں تین سو روپے) پرنسپل کی تنخواہ، ایک سو بیس روپے ہیڈ مولوی کی تنخواہ اور دو دو مولوی پچاس پچاس روپے کے رکھے گئے۔[۷] بعد میں دیسی مولویوں کی تنخواہیں دس روپے تک رہیں۔ ۱۸۲۹ء میں نواب اعتماد الدولہ سید فضل علی خان بہادر وزیر اودھ نے ایک لاکھ ستر ہزار کی رقم سے کالج کے لیے وقف قائم کیا۔ یہ رقم اس وعدے کے ساتھ لے لی گئی کہ نواب صاحب کے نام سے پروفیسروں کا تقرر ہوگا اور اور طلبا کے لیے وظائف جاری ہوں گے۔ ایک سال بعد نواب صاحب کا انتقال ہو گیا مگر یہ رقم کالج پر کبھی خرچ نہ ہو سکی۔ ۱۸۳۵ء میں طے ہوا کہ، ''آئندہ [رقوم] دیسی لوگوں میں انگریزی زبان کے ذریعے انگریزی علم ادب اور سائنس کی اشاعت میں صرف کی جائیں۔[۸]''

یہاں تفصیل سے اس موضوع پر بحث کی گنجائش نہیں۔ ہم خود کو غالب کے ضمن میں اٹھائے

گئے اس سوال تک محدود رکھنا چاہتے ہیں، جو غالب کی جدیدیت کے ضمن میں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب کے لیے دہلی میں اگر واقعی کچھ نیا تھا تو اس کا تعلق اسی کالج سے تھا۔ غالب کے چند قریبی احباب اس کالج سے وابستہ تھے۔ امام بخش صہبائی، مفتی صدرالدین آزردہ۔ لیکن یہ حضرات اس کالج میں اپنے روایتی علوم کی تدریس پر مامور تھے، یعنی ان کے پاس جو کچھ ''نیا'' تھا وہ یورپی الاصل نہیں، مشرقی الاصل تھا۔ اسی کالج میں غالب کو فارسی کے استاد کی پیش کش ہوئی۔ غالب نے یہ پیشکش ٹھکرا دی۔ اس کی وجہ یہ بیان کی جاتی ہے کہ غالب کا استقبال نہیں ہوا۔ خود غالب نے بھی اپنے خط میں یہی وجہ بیان کی ہے۔ لیکن کیا واقعی وجہ صرف یہی تھی؟ غالب کے انکار کو محض ان کی انانیت سے تعبیر کرنے کے بجائے، کچھ اور باتوں کو بھی ملحوظ رکھنا مناسب ہوگا۔ پہلی بات یہ کہ دہلی کالج کے بارے میں مسلمانوں میں یہ رائے عام تھی کہ وہ ایک خیراتی ادارہ ہے۔ مولوی عبدالحق نے دہلی کالج کے پرنسپل مسٹر ٹیلر کے حوالے سے لکھا ہے کہ، ''مسلمان شرفا، نواب اور سلاطینِ دہلی کالج کو ایک خیراتی درس گاہ تصور کرتے تھے، اور اس بنا پر اپنے بچوں کو وہاں تعلیم کی غرض سے نہیں بیٹھنے دیتے تھے۔[۹]'' جس خیراتی ادارے میں مسلمان شرفا اپنے بچوں کو داخل نہیں کراتے تھے، اس میں ''شریف غالب'' کیسے پڑھانا پسند کر سکتے تھے؟ نیز اگر دہلی کالج واقعی مشرق و مغرب کے درمیان یا کم از کم انگریزوں اور مسلمانوں کے درمیان رابطے کا ذریعہ تھا تو غالب کو اور کیا چاہیے تھا؟

دہلی میں مغربی اثرات سے جو ایک نئی چیز رفتہ رفتہ وجود میں آ رہی تھی، اور دہلی کی ثقافتی، ذہنی زندگی میں تبدیلی لا رہی تھی، وہ دہلی سے جاری ہونے والے اردو اخبارات تھے، اور لیتھو پریس تھا۔ خاص بات یہ ہے کہ اخبارات کا اجرا دہلی کالج کے اساتذہ اور سابق طلبا کا مرہون ہے۔ ۱۸۳۵ء میں دہلی میں پہلا سنگی مطبع قائم ہوا، اور دو برس بعد دہلی کالج کے فارغ التحصیل مولوی محمد باقر نے دہلی اردو اخبار کے نام سے اخبار جاری کیا۔[۱۰] بعد میں دہلی کالج کے پرنسپل شپر نگر (قران السعدین) اور اسی کالج سے تعلیم یافتہ ماسٹر رام چندر (فوائد الناظرین، محب ہند) نے بھی اخبارات جاری کیے تھے۔ بہ قول ڈاکٹر طاہر مسعود، ''اردو اخبارات کے اجرا و ترقی میں انگریزوں اور اس کے افسروں کی امداد، تعاون اور سرپرستی کا خصوصی دخل تھا۔[۱۱]'' اس کا ایک اثر دہلی کی ثقافتی زندگی پر یہ پڑا کہ ایک نیا اجتماعی تخیل پیدا ہونا شروع ہوا، جس کی باگ ڈور اخبارات کے ہاتھ میں عمومی طور پر اور چھپے ہوئے لفظ کے ہاتھ میں خصوصی طور پر تھی۔ یہیں سے چھپے ہوئے لفظ پر اختیار کی کش مکش بھی شروع ہوئی۔ غالب نے اپنا دیوان ۱۸۳۳ء میں مرتب کیا تھا مگر اس کی اشاعت ۱۸۴۱ء میں مطبع سید الاخبار سے ہوئی تھی۔ غالب کے لیے دیوان کی اشاعت ایک نیا تجربہ تھا، جسے یورپی

ٹیکنالوجی نے ممکن بنایا تھا۔اس کے ذریعے ان کا کلام ان لوگوں تک بھی پہنچا، جن سے غالب آشنا نہیں تھے۔غالب، انگریزوں کی جس نئی تہذیب کی تعریف کر سکتے تھے، وہ اسی ٹیکنالوجی سے عبارت تھی۔

دہلی میں غالب کی گزر بسر انگریزی پنشن پر تھی، تاہم وہ قلعۂ معلیٰ سے تعلق استوار کرنے کے لیے مسلسل کوشاں رہے۔شاید اسی بنا پر خلیق انجم نے لکھا ہے کہ ''ان [غالب] کی وفاداری بھی منقسم تھی۔ وہ ایک طرف تو بادشاہ سے قربت حاصل کرنے کے لیے تمام ذرائع استعمال کرتے نظر آتے ہیں اور دوسری طرف قصیدے لکھ لکھ کر انگریز افسروں کو بھی خوش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔[۱۲]'' غالب کی معاشی جدوجہد کے سلسلے میں ''وفاداری'' کا لفظ شاید مناسب نہیں، البتہ ''طرف داری'' کا لفظ استعمال کیا جا سکتا ہے۔خود غالب نے کہہ رکھا ہے ۔

وفاداری بشرط استواری اصل ایماں ہے مرے بت خانے میں تو کعبہ میں گاڑو برہمن کو

اسی سے ملتی جلتی بات میر نے بھی کہی ہے ۔

مر رہیں اس میں یا رہیں جیتے شیوہ اپنا تو ہے وفاداری

گویا وفاداری میں استواری، استقلال کے ساتھ جاں کو نثار کرنے کا وافر جذبہ بھی ہوتا ہے۔ غالب بہ طور شاعر وفاداری کے معنی سے واقف ہی نہیں تھے، اس معنی کو پر شکوہ بنانے کے بھی قائل نظر آتے ہیں، نیز اپنے خاندان، اپنے بھائی، اپنے نوکروں اور اپنے احباب کے ضمن میں وہ وفاداری کے جذبات رکھتے تھے، مگر مقتدر لوگوں کے سلسلے میں نہیں۔لہٰذا یہ بات غلط نہیں کہ ''جب تک ہندوستان کا پلہ بھاری رہا، غالب قلعے جاتے رہے، اور جب ہندوستانیوں کو شکست ہوگئی تو غالب انگریزوں کے ساتھ ہو گئے۔[۱۳]'' اصل یہ ہے کہ جنگِ آزادی سے دو سال پہلے جب یہ طے ہوا تھا کہ بہادر شاہ ظفر آخری مغل بادشاہ ہوں گے اور ان کے بعد شاہی سلسلہ موقوف ہو جائے گا تو غالب نے انگریزوں سے امیدیں باندھنی شروع کر دی تھیں۔یہی نہیں، انھوں نے دستنبو کے ساتھ ملکہ وکٹوریہ کا قصیدہ چھپوایا اور انگلستان بھیجا۔[۱۴] اپنے خاندانی بزرگوں اور اس زمانے کے اکثر اشراف کی مانند غالب کے لیے سیاسی وفاداری کا تصور، استواری کی شرط نہیں رکھتا تھا۔ان کے خاندان کی تلوار کی طرح، ان کی تیغِ مدح کو اپنا ممدوح اور سرپرست تبدیل کرنے میں عار نہیں تھا۔وہ شاعری میں تقلیدِ بزرگاں کے قائل نہیں تھے، مگر عملی زندگی میں تھے۔

اپنے قصائد اور دستنبو میں غالب نے جس طرح بڑھ چڑھ کر انگریزوں کی طرف داری کی ہے، اور اپنی طرف داری کو حق پر مبنی ثابت کرنے کی بھی کوشش کی ہے، وہ ایک غیر معمولی واقعہ ہے۔ پہلے دستنبو سے کچھ اقتباسات دیکھیے:

اس جہاں سوز منحوس دن میرٹھ کی کینہ پرور فوج کے کچھ بدنصیب اور شوریدہ سپاہی شہر میں آئے۔ یہ سب بے حیا اور مفسد اور نمک حرامی کے سبب انگریزوں کے خون کے پیاسے۔ شہر کے مختلف دروازوں کے محافظ جوان فسادیوں کے ہم پیشہ اور بھائی بند تھے، بلکہ کچھ تعجب نہیں کہ پہلے ہی ان محافظوں اور فسادیوں میں سازش ہو گئی ہو، شہر کی حفاظت اور ذمے داری اور حق نمک ہر چیز کو بھول گئے۔[۱۵]

اے انصاف کی تعریف کرنے والے اور اور ظلم کو برا کہنے والے حق پرستو! اگر ظلم کی مذمت اور انصاف کی تعریف میں تمھاری زبان اور تمھارا دل ایک ہے تو خدا کے واسطے ہندوستانیوں کا طرزِ عمل یاد کرو۔ اس کے بغیر کہ پہلے سے دشمنی کی کوئی بنیاد اور عداوت کا کوئی سبب ہو (ان ہندوستانیوں نے) اپنے آقاؤں کے مقابلے میں تلوار اٹھائی جو گناہ ہے... سب جانتے ہیں کہ اپنے آقا سے بے وفائی کرنا گناہ ہے۔ (اس کے مقابلے میں ان انگریزوں کو دیکھو کہ جب دشمنی (کا بدلہ لینے) کے لیے لڑنے اٹھے اور گناہگاروں کو سزا دینے کے لیے لشکر آراستہ کیا، چوں کہ (وہ) شہر والوں سے بھی برہم تھے تو اس کا موقع تھا کہ (شہر پر) قابض ہونے کے بعد کتے بلی (تک کو) زندہ نہ چھوڑتے۔ (اگرچہ) ان کے سینے میں غصے کی آگ بھڑک رہی تھی، لیکن انھوں نے ضبط کیا۔[۱۶]

غالب نے ''جنگِ آزادی'' کو بغاوت ہی کا نام نہیں دیا، ہندوستانی فوج کی سخت ترین الفاظ میں مذمت بھی کی۔ اسے کینہ پرور، بے حیا، مفسد، نمک حرام کہا۔ اسی پر بس نہیں کی۔ ظلم و انصاف کو سمجھنے والوں اور ظلم کو برا کہنے والوں کو مخاطب کرکے یہ باور کرانے کی کوشش بھی کہ ہندوستانی تلوار اٹھا کر بے وفائی کے مرتکب ہوئے، اور گناہ کیا۔ دوسرے لفظوں میں ستاون کی رستخیز میں غالب، ہندوستانیوں کے ساتھ نہیں، انگریزوں کے ساتھ کھڑے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ غالب کو اپنے ترک سلجوقی ہونے پر فخر تھا، مگر ان کی روح ہندوستانی تھی؛ وہ روح جس کا اظہار ان کی شاعری میں ہوا ہے، اور ان کی عام اخلاقی سماجی زندگی میں ہوا ہے۔ پھر غالب نے ان ''کافر فرنگیوں'' کا دفاع کیوں کیا، جنھوں نے ہندوستان کی دولت وحشمت کھینچ لی تھی، اور جس کا اثر خود غالب پر بھی پڑا؟ بہ قول مصحفی

ہندوستاں میں دولت وحشمت جو کچھ کہ تھی — کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر کھینچ لی

اس کا جواب آسان نہیں۔ تاہم جواب تلاش کرنے کی کوشش کرنے میں حرج نہیں۔

غالب کی انگریزوں کی طرف داری کا دفاع نہیں کیا جا سکتا۔ صرف اس بات کو سمجھنے کی کوشش کی جا سکتی ہے کہ ایک ایسا شاعر جو انسانی ہستی کے رموز کا عارف ہو، جو اشیا کے عارضی پن کا عرفان رکھتا ہو، جس کی نظرِ تخیل میں دنیا بازیچۂ اطفال ہو، جو دنیا، سماج، مذہب کے کبیری بیانیوں پر استفہام قائم کرنے کی جرأت رکھتا ہو، وہ کیوں کر استعمار کار کی حمایت میں رطب اللسان ہوتا ہے؟ زیادہ تر لوگوں نے اس ضمن میں غالب کی کہن سالی اور ضعف کو دلیل کے طور پر پیش کیا ہے، لیکن یہ کافی کمزور اور سادہ لوحی پر مبنی دلیل ہے۔ اوّل یہ کہ کیا ضعیفی اور کہن سالی مزید جینے کے لالچ کا دوسرا

نام ہے؟ دوم، اس دلیل میں جسمانی طاقت اور اخلاقی جرأت کو گڈ مڈ کر دیا گیا ہے۔ سقراط سے برٹرینڈ رسل تک کئی بوڑھوں نے اپنی جان کی پروا کیے بغیر اخلاقی جرأت کا مظاہرہ کیا۔ خود غالب کے بزرگ دوستوں میں سے امام بخش صہبائی اپنے خاندان کے اکیس افراد کے ساتھ بے دردی سے تہہِ تیغ کیے گئے۔ فضل حق خیرآبادی نے کالے پانی کی صعوبتیں برداشت کرتے ہوئے جان دی۔

گمان غالب ہے کہ غالب عدم تحفظ کے نفسیاتی عارضے کا شکار تھے، جو معاشی طور پر منحصر ہونے کی اس حقیقت کا نتیجہ تھا جو برابر غیر یقینی کا شکار تھی۔ یہی وہ عارضہ تھا جو انھیں پنشن کی بحالی کو زندگی کی بڑی جدوجہد بنانے کی تحریک دیتا تھا۔ غالب کی حقیقی زندگی میں ہم جس عملی جدوجہد کو دیکھتے ہیں، اور اس دوران میں ان کی مایوسی، ناکامی، انا کی شکست، مصائب پر مصائب کو آشکار ہوتا دیکھتے ہیں، وہ سب پنشن کے اس قضیے سے پھوٹتا ہے، جس کا تعلق انگریزی حکومت سے تھا۔ غالب کی اس جدوجہد میں وہی سرگرمی، جرأت، اور اپنی بہترین جسمانی و ذہنی توانائیوں کو صرف کرنے کا عمل دکھائی دیتا ہے جو ایک عظیم جدوجہد کے تصور کے بغیر ممکن نہیں۔ سب سے عظیم جدوجہد ''بقا'' کی ہے۔ غالب کے لیے بقا بہ یک وقت معیشت اور آبرو کا مفہوم رکھتی تھی۔ غالب اشراف کے طرزِ زندگی اور اعترافِ عظمت کے طور پر خلعت و خطاب کے لیے جدوجہد کر رہے تھے۔

علاوہ ازیں یہی وہ عارضہ تھا جو انھیں قومی سطح کے واقعات کو بھی خالص شخصی نظر سے دیکھنے پر مجبور کرتا تھا۔ دستنبو ہی میں غالب نے لکھا ہے کہ:

میں جانتا ہوں کہ اگر ہندوستان کا نظم و نسق (غدر میں) تباہ نہ ہوتا اور ناخداترس اور ناشکرے سپاہیوں کے ہاتھوں عدالتیں نہ اجڑ جاتیں تو گلستانِ انگلستان سے ایسا فرمان صادر ہوتا جس سے مرادیں پوری ہو جاتیں اور میری آنکھیں اور میرا دل دونوں ایک دوسرے کو مبارک باد دیتے۔[۱۷]

ہندوستان کی تاریخ و تقدیر کو بدل کر رکھ دینے والے واقعے کی بابت یہ رائے وہی شخص دے سکتا ہے جسے اپنے تحفظ کا خوف بے بس کر دینے والا ہو۔ اپنے تحفظ کے خوف کا شکار شخص، سماجی زندگی میں فعال کردار ادا نہیں کر سکتا۔ چوں کہ وہ تباہی کے ڈر سے برابر دوچار رہتا ہے، اس لیے جیسے ہی تباہی کے مناظر دیکھتا ہے تو اس کا دل بری طرح افسردہ ہو جاتا ہے۔ دہلی کی تباہی پر غالب کی افسردگی کو اسی تناظر میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ان کے لیے دہلی انسانوں سے آباد، ایک بڑی تہذیب کا حامل شہر تھا۔

دل ہے، پتھر یا لوہے کا ٹکڑا نہیں، کیسے نہ بھر آئے؟ آنکھیں ہیں، روشندان یا دیوار میں سوراخ نہیں کہ آنسو نہ بہائیں۔ ہاں حکمرانوں کی موت کا غم منانا چاہیے اور ہندوستان کی ویرانی پر رونا چاہیے۔[۱۸]

بعض نے غالب کی طرف داری کی توجیہہ میں اشترا کی دلیل سے کام لیا ہے۔ ان کے مطابق غالب جس طبقے سے تعلق رکھتے تھے، اس کے مفادات انگریزوں سے تھے۔ مثلاً شمیم طارق

کہتے ہیں کہ غالب نئے روشن خیال طبقے کے فرد تھے، جن کی دولت و سماجی حیثیت کا دار و مدار انگریزوں کی دولت پر تھا،اس لیے انھوں نے انگریزوں کا ساتھ دیا۔ شمیم طارق کا یہ بھی خیال ہے کہ غالب کی کسی تحریر سے واضح نہیں ہوتا کہ انھوں نے :

عزت کی زندگی کے لیے ملک کی آزادی کو ضروری سمجھا ہو،حالاں کہ ان کے سامنے احیا پسند مجاہدین اور حریت پسند سپاہیوں کے علاوہ ایسے لوگ بھی تھے، جو انگریزوں سے مصالحانہ رویہ اختیار کرنے کے باوجود ان کی مخالفت یا ان سے بیزاری کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے تھے۔[19]

ان میں مفتی صدرالدین آزردہ اور امام بخش صہبائی قابلِ ذکر ہیں۔دونوں غالب کے دوستوں میں شامل تھے۔ اس دلیل میں وزن ہے۔ بایں ہمہ چند دوسری باتوں کا لحاظ بھی ضروری ہے۔ ایک یہ کہ غالب کی فرنگیوں کی حمایت کا جائزہ اس قومی شعور کے تحت لیا گیا ہے جو انیسویں صدی ہی میں پیدا ہوا تھا، اور سب سے پہلے بنگال میں۔ ادیب و دانش ور کی ذمے داری کا سوال بھی اسی قومی شعور کی راست پیداوار ہے۔انیسویں صدی کے بعد سے قوم پرستی، قومی شعور، قومی احساس، حب الوطنی آسیب کی طرح ہماری ہر فکر پر چھائے ہوئے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ غالب ہی کے زمانے میں قومی شعور بیدار ہونے لگا تھا، مگر غالب اس میں شریک نہیں تھے۔ بجا کہ غالب جب کلکتہ گئے، تب وہاں راجہ رام موہن رائے کی اصلاحی تحریک چل رہی تھی۔ یہ بھی درست ہے کہ غالب کی دِلّی پر جس سال (۱۸۰۳ء) لارڈ لیک نے قبضہ کیا، اسی سال دہلی کے شاہ عبدالعزیز نے ہندوستان کے دارالحرب ہونے کا فتویٰ دیا تھا۔اسی طرح غالب ہی کے ہم عصر مومن خاں مومن (۱۸۰۱ء۔۱۸۵۴ء) نے سید احمد شہید کی تحریک میں باقاعدہ شرکت کی غرض سے ''مثنوی جہادیہ'' لکھی... لیکن غالب ان سب سے دور رہے۔

قصہ یہ ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر سے ہم نے ادیب و شاعر و دانشور کی شخصی اور ذہنی زندگی دونوں کے سلسلے میں ایک اصول تسلیم کر لیا ہے کہ اس نے ''قومی وسماجی'' ذمے داری کس حد تک ادا کی۔ یہ اصول نوآبادیاتی اصلاحی تحریکوں کی (جن کی نمائندگی اردو میں انجمن پنجاب اور علی گڑھ تحریک نے کی، اور بیسویں صدی میں اشتراکی منشور کے ساتھ ترقی پسند تحریک نے کی) دین ہے، جنھوں نے ادیب کی شخصی اور ذہنی زندگی کو سماجی زندگی،اور اس سے بھی بڑھ کر اس ڈسکورس کے تابع کرنے کا بیڑہ اٹھایا، جسے نوآبادیاتی جدیدیت کا نمائندہ بنا کر پیش کیا گیا تھا۔ ایک اور بات بھی تھی۔ یہ اصول نہ تو اس علمیات سے اخذ کیا گیا تھا، جو شاعری کی تفہیم کے لیے صدیوں سے چلی آتی تھی، اور جسے غالب نے بھی جذب کر رکھا تھا، اور نہ اس نفسیاتی عمل میں یہ اصول جڑیں رکھتا تھا،

جو شاعری کا محرک ہوتی ہیں۔البتہ اس میں لکھے ہوئے لفظ کی اس طاقت کا ادراک ضرور موجود تھا، جس کی ضرورت کا احساس تازہ تازہ ظہور میں آنے والی قوم پرستی نے دلایا تھا اور جس کے لیے کچھ ضعیف سی شہادتیں قدیم عربی شاعری سے حالی کو ملی تھیں۔ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں غالب کے لیے یہ اصول سرے سے وجود ہی نہیں رکھتا تھا۔

اس ضمن میں ایک اور نکتہ بھی پیشِ نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ غالب کو قومی انقلابی خیالات سے عاری ثابت کرنے کے لیے ان کی نثر کو بنیاد بنایا گیا ہے،اور شاعری سے بہت کم تعرض کیا گیا ہے،سوائے ان دو چار اشعار کے ۔

بس کہ فعال مایرید ہے آج
ہر سلح شور انگلستاں کا
گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے
زہرہ ہوتا ہے آب انساں کا
چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے
گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا
شہر دہلی کا ذرہ ذرہ خاک
تشنۂ خوں ہے ہر مسلماں کا

ان اشعار کا مضمون وہی ہے جسے غالب اپنے اردو خطوط اور دستنبو میں بھی پیش کر چکے ہیں۔ دہلی کی تباہی پر ملال کا اظہار۔ دہلی کی تباہی اس استعماری عمل کا نقطۂ عروج کہی جا سکتی ہے، جس کا باقاعدہ آغاز غالب کی پیدائش سے کم و بیش پچاس برس پہلے ہو چکا تھا،اور جسے ایک یا دوسرے طریقے سے غالب اپنی معاشی جدوجہد میں بھگت رہے تھے۔ جنگ آزادی میں غالب کو گرفتار کر کے کرنل برن کے سامنے پیش کیا گیا، باز پرس کے بعد چھوڑ دیا گیا مگر وہ قیمتی سامان اور زیورات جو ان کی بیگم نے کالے خان کے پاس رکھوائے تھے، وہ لٹ گیا۔غالب نے استعمار کا سیاہ چہرہ نہ صرف دو دفعہ قید ہونے اور کرنل برن کے پاس ''مجرم'' کی صورت پیش ہونے کے دوران میں دیکھا بلکہ استعمار کا آسیب آخری دم تک ان کا پیچھا کرتا رہا کہ وہ اس الزام کو صاف نہ کر سکے کہ وہ ''باغیوں سے اخلاص'' رکھتے تھے۔

غالب، یا کسی بھی شاعر کے لیے اس کی شاعری ان سب سوالوں سے نبرد آزما ہونے کا تخیلی میدان ہوتی ہے جو اسے حقیقی طور پر درپیش ہوتے ہیں، اسے دعوتِ مبارزت دیتے ہیں، اس کی بشری استعداد کا امتحان ہوتے ہیں، اس کے شعور کی حدوں کو پگھلانے لگتے ہیں، اور اس کے سماجی رشتوں اور بندھنوں کے بنے بنائے تصورات پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں۔ تخیلی میدان، حقیقت سے مکالمے، حقیقت کو پلٹانے، حقیقت سے گریز اور حقیقت کی نئی تشکیل اور نئی حقیقت کی تخلیق کا ذریعہ ہوتا ہے۔اگر تخیل محدود ہو، یعنی محض شخصی نظر سے اوجھل چیزوں کا، یا سنی سنائی باتوں کا خیال منفعل

انداز میں باندھ سکتا ہو یا تصور کر سکتا ہو تو وہ حقیقت کی تشکیل تو دور کی بات ہے، وہ حقیقت سے مکالمہ کرنے کی صلاحیت ہی سے محروم ہوتا ہے؛ لیکن جس شاعر کا تخیل وسیع ہو، یعنی تاریخ اور اجتماعی یادداشت سے اوجھل چیزوں کا فعال انداز میں تصور کر سکتا ہو، اور ان میں نئی ترتیب پیدا کر سکتا ہو، اور تاریخ و یادداشت میں موجود چیزوں کے باہمی رشتوں کو توڑ کر، ان میں نئے رشتوں کو جنم دے سکتا ہو، وہ حقیقت کے سلسلے میں وہ سب کر سکتا ہے، جس کی طرف اشارہ اوپر کیا گیا ہے۔ تخیلی میدان میں حقیقت سے مکالمہ لازماً تاریخی جہت رکھتا ہے۔ یعنی شعری تخیل اور سماجی وتہذیبی حقیقت کے بیچ ''تاریخیت'' موجود ہوتی ہے۔ تاریخیت کو ہم مخصوص تاریخی لمحے یا صورتِ حال سے شاعر کی اس کشمکش، مصالحت، زیر ہونے یا پلٹانے جیسے متضاد رویوں کا نام دے سکتے ہیں، جس سے وہ اپنی شاعری میں نہ صرف معنی پیدا کرتا ہے، بلکہ معنی کو استحکام بھی دیتا ہے، اور وہ مستحکم معنی، اس مخصوص تاریخی لمحے کے اندر اپنا جواز حاصل کرتا ہے۔

غالب کی شاعری کو اس تناظر میں دیکھیں تو وہ اس استعماری تاریخی لمحے سے (جو رفتہ رفتہ بننے کے عمل سے نقطۂ عروج تک پہنچا) نبرد آزما ہوتی ہے۔ یعنی خاص طرح کی حکمتِ عملی اختیار کرتی ہے۔ پہلی حکمتِ عملی ''سپر نہ ڈالنے'' سے عبارت ہے۔ غالب انگریزی طور طریقوں کی تعریفیں کرنے کے باوجود، انگریزی شاعری، اور یورپی فکر کو سمجھنے کی طرف متوجہ نہیں ہوئے۔ وہ جس انگریزی آئین کو ''جدید'' سمجھتے تھے، اور جسے اپنے زمانے کی حقیقت قرار دیتے تھے، اور یہ بھی خیال کرتے تھے کہ وہ ایک سیل کی طرح ہندوستانی آئین کو بہا لے جانے والی ہے، اسے انھوں نے اپنی شعریات کا حصہ نہیں بنایا۔ کیوں؟ غالب کا شعری تخیل جب اس نئی تاریخی حقیقت سے دوچار ہوتا ہے تو سپر نہ ڈالنے کا فیصلہ کرتا ہے، اور اس لیے کرتا ہے کہ اس کے پاس سپر ہے، یعنی اپنی جدید شعریات! غالب کو اپنی شعریات کے قدیم ہونے کا احساس سرے سے تھا ہی نہیں۔ غالب خود کو خود اپنے پیش رو فارسی و اردو شعرا سے الگ سمجھتے تھے۔

ہم یہ تصور نہیں کر سکتے کہ غالب کی شاعری جس تہذیب کی پیداوار تھی، اور جس کی نمائندگی ان کی شاعری میں ہو رہی تھی، غالب اس تہذیب پر استعماری یلغار کو محسوس نہ کرتے ہوں، اور اس کے ضمن میں ایک خاص طرزِ عمل اختیار کرنے کی انھیں فکر نہ ہو۔ غالب سماجی و معاشی سطح پر عدم تحفظ کا شکار ضرور تھے، مگر شعری تخیلی سطح اور شعریات کی سطح پر کسی کمزوری کا شکار نہیں تھے؛ وہ بلا شبہ غیر معمولی وسیع تخیل کے حامل تھے۔

غالب نے انگریزوں کی طرف داری کی، انگریزی آئین اور دخانی تہذیب کی بھی تحسین کی،

لیکن کیا خود بھی انگریزی / یورپی تہذیب سے بھی استفادہ کیا؟ مغربی جدیدیت کی طرف سرسید کو متوجہ کرنے کے سلسلے میں غالب کے سفرِ کلکتہ کا ذکر خاصا کیا جاتا ہے۔ غالب کے اس سفر کا محرک، اپنی خاندانی پنشن کی بحالی کی امید تھی۔ اکبرشاہ ثانی کی دلی میں بھی اگرچہ حکم کمپنی بہادر کا چلتا تھا، مگر کمپنی کے بڑے صاحب بہادر کلکتہ میں تھے، جو انگریزی حکومت کا صدر مقام تھا۔ غالب ۲۰ فروری ۱۸۲۸ء کو ''فیروز پور، کان پور، لکھنؤ، باندہ، الہ آباد، بنارس، عظیم آباد اور مرشد آباد سے ہوتے ہوئے، کلکتہ پہنچے۔[۲۰]'' یہ ایک طویل صعوبت بھرا سفر تھا، اور غالب کو کچھ ایسے ''معارف'' سے آگاہ کرنے کا وسیلہ بنا، جن سے اکتیس سالہ غالب بے خبر تھے۔ اسی سفر کے دوران میں غالب پر یہ حقیقت روشن ہوئی کہ شاعر کو معاشی و سماجی زندگی کے تلخ حقائق کے ساتھ ساتھ اپنی ادبی برادری سے بھی معرکہ درپیش ہوتا ہے، اور وہ آدمی کی کمر توڑ سکتا ہے۔ اس معرکے کی یادگار مثنوی ''بادِ مخالف'' ہے۔ یہ وطن سے دور ایک بڑے شاعر کی طرف سے آشتی کا پیغام تھا۔ اسی سفر کے دوران میں غالب نے چراغِ دیر تصنیف کی اور گلِ رعنا (فارسی و اردو شاعری کا انتخاب) مرتب کیا۔ دہلی میں غالب نے فارسی میں بہت کم لکھا، سفرِ کلکتہ کے دوران میں انھوں نے فارسی میں زیادہ لکھا۔ مکاتیب اور شاعری دونوں۔ فارسی کو ذریعۂ اظہار بنانے کا فیصلہ بھی بے حد اہم تھا۔ پنشن کے حوالے سے یہ سفر کچھ کامیاب نہیں ہوا، مگر تخلیقی حوالے سے اس کے ثمرات زیادہ تھے۔ شاید اسی لیے کلکتہ غالب کے یہاں رنج و راحت کے ان جذبات کی یاد بن گیا، جنھیں ایک دوسرے سے الگ کرنا مشکل ہوتا ہے ؎

کلکتے کا جو ذکر کیا تو نے ہم نشیں! اِک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے!

اس میں شک نہیں کہ غالب نے آئین اکبری کی تقریظ میں سرسید کو یورپ کی دخانی تہذیب کا احساس دلایا، مگر سوال یہ ہے کہ خود غالب اس تہذیب کی روح سے متاثر ہوئے تھے، اور کیا اس امر کی شہادت ان کی شاعری سے ملتی ہے؟ پہلے یوسف حسین خان کا اقتباس دیکھیے، جس میں غالب کی جدیدیت کو مغربی الاصل ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

> میرے خیال میں اکبرشاہ ثانی کے زمانے میں جب کہ دہلی والوں کو انگریزوں سے براہ راست واسطہ پڑا، غالب ان چند لوگوں میں شامل تھے جنھوں نے انگریزی عمل داری اور اس کی کارگزاری کو خیر و برکت خیال کیا، اور مغربی تہذیب کے بنیادی اصول کا خیر مقدم کیا۔ یہ اصول انیسویں صدی کے شروع میں لبرل ازم کے ساتھ ہم آمیز تھے، جن کی تہہ میں آزادی، انفرادیت، قانونی مساوات، انسان دوستی، رواداری اور علمی تنقید کی لہریں انسانی ذہن کو سیراب کر رہی تھیں۔ یہ سچ ہے کہ غالب کا خاندان اور وہ خود انگریزوں سے وابستہ تھے، لیکن ان کی یہ وابستگی افادی ہونے کے ساتھ ذہنی بھی تھی۔ غالب کی فراست نے یہ بات محسوس کر لی تھی کہ انگریزی عملداری جن انتظامی اور علمی اصولوں پر قائم ہے، وہ شاہی اور جاگیرداری نظام سے اعلیٰ و ارفع ہے۔[۲۱]

یوسف حسین خان نے یہ تو درست کہا ہے کہ غالب کی انگریزی حکومت سے وابستگی افادی تھی، مگر یہ کہنا درست نہیں کہ ذہنی بھی تھی۔ انھوں نے غالب کی شعریات میں مغربی عناصر کی نشان دہی نہیں کی۔ جیسا کہ پہلے بیان ہوا ہے کہ دہلی میں ملک واقعی بادشاہ کا تھا اور حکم کمپنی بہادر کا۔ غالب کا دلی تعلق بادشاہ کے ملک دہلی سے تھا۔ دہلی میں انگریز ریزیڈنٹ ضرور موجود تھا؛ دہلی کالج تھا، جہاں انگریزی و اردو میں نئے علوم کی تعلیم دی جا رہی تھی۔ قلعے کے معاملات میں کمپنی کا عمل دخل مسلسل بڑھ رہا تھا، اور غالب کا گزارا کمپنی کی پنشن اور فرنچ وائن پر تھا، مگر اسی دہلی کی ثقافت، فنِ تعمیر، مدارس، مشاعرے، خانقاہیں وہی تھیں جن کی تعمیر مغل جمالیات سے ہوئی تھی۔ غالب نے انگریزوں کے نمک خوار ہونے کا ذکر جابجا کیا ہے، ان کا ۱۸۵۷ء میں دفاع بھی کیا (جس کا تفصیلی جائزہ ہم لے چکے ہیں)، مگر انھوں نے پنشن کی جدوجہد کے بعد دوسری جدوجہد استادِ شاہ بننے کے سلسلے میں کی۔ غالب کی شخصیت اور طرزِ زندگی اپنی اصل میں مغل اشراف کا تھا۔ غالب نے قیامِ دہلی میں انگریزی آئین کی تعریف نہیں کی۔ جب وہ کلکتہ پہنچے ہیں تو انھیں وہ شہر دہلی سے مختلف نظر آیا۔ کلکتے ہی نے انھیں اس ثنویت سے مطلع کیا جو گورے اور کالے، کولونیل شہر اور ہندوستانی شہر، انگریزی تہذیب و آئین اور مغلیہ ہندوستانی تہذیب و آئین سے عبارت تھی۔ اس ثنویت اور اس سے پیدا ہونے والی تہذیبی کش مکش کا اظہار غالب کے یہاں نہایت زور دار مگر غزل کی مخصوص علامتوں میں ہے اور اسی ضمن میں وہ انگریزی استعماری نظام پر بھی علامتی انداز میں لکھتے ہیں۔ دہلی میں وہ مٹکاف برادران، ولیم فریزر وغیرہ سے ملتے رہے مگر انھیں دہلی میں رہتے ہوئے یورپی تہذیب کا قصیدہ لکھنے کا خیال نہیں آیا۔ انھوں نے دہلی کا مرثیہ ضرور لکھا، جسے ان کی ایک وقت کی ممدوح دخانی تہذیب نے برباد کیا۔ ایک بات قطعی واضح ہے کہ غالب نے ''یورپی جدیدیت'' سے اپنی شاعری میں کوئی استفادہ نہیں کیا اور نہ اس کی ضرورت محسوس کی۔ ان کی ذہنی و تخیلی دنیا میں انگریزی جدیدیت کا کوئی گزر نہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ غالب کی شاعری، ان سب باتوں کو عبور کر جاتی ہے۔ ہمارا مؤقف یہ ہے کہ غالب، بیدل کے بعد ہندوستان کا دوسرا جدید شاعر ہے۔ غالب کی جدیدیت مستعار نہیں، ان کی اپنی ہے جو مغربی جدیدیت سے نہ صرف جدا شناخت رکھتی ہے بلکہ اس اسطورہ کو شکست بھی دیتی ہے کہ ہمارے یہاں جدیدیت ساری کی ساری مغرب سے آئی ہے۔ مغرب سے جدیدیت ضرور آئی، مگر وہ اور طرح کی ہے اور اور ڈھنگ سے آئی۔ اس پر تفصیل سے ہم اسی کتاب کے ابتدائی باب میں لکھ چکے ہیں۔ اوپر جو کہا گیا ہے، وہ دراصل غالب کی جدیدیت کو (چوں کہ غالب نے اس

جدیدیت کو خلق کیا ہے، اس لیے وہ اس کا مستحق ہے کہ اس جدیدیت کو غالب سے منسوب کیا جائے) سمجھنے کی تمہید ہے۔ بلاشبہ غالب کی جدیدیت کی طرف پہلے حالی کے یہاں کچھ اشارے ملتے ہیں۔ بعد میں عبدالرحمٰن بجنوری، راشد، میراجی، یوسف حسین خان، آل احمد سرور، وزیر آغا، شمیم حنفی اور متعدد دوسرے نقادوں نے غالب کی جدیدیت پر لکھا لیکن اکثر نے انھیں مغربی جدیدیت کی نظر سے دیکھا۔ ہم آئندہ صفحات میں غالب کی جدیدیت کو خود اسی جدیدیت کی نظر سے دیکھنے کی کوشش کریں گے۔

غالب کی جدیدیت

کوکبم را در عدم اوج قبولی بودہ است   شہرت شعرم بہ گیتی بعد من خواہد شدن

ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج   میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

جیسا کہ گزشتہ صفحات میں واضح کیا گیا ہے، غالب انگریزوں سے مراسم رکھتے تھے اور ان اوّلین لوگوں میں شامل تھے جنھوں نے جدید، یورپی تہذیب کی غلبہ آفرینی کی طرف توجہ دلائی تھی لیکن ان کا شعری تخیل اس نئی تہذیب سے اخذ و استفادے سے بے نیاز رہا۔ البتہ استعماری نظام پر تنقید سے غافل نہیں رہا۔ ہمارا موٴقف ہے کہ ذاتی زندگی میں غالب ''غیر'' اور ''دوسرے'' پر انحصار رکھنے پر مجبور تھے لیکن شاعری میں ''اپنی ہستی ہی سے جو کچھ ہو'' پر پختہ اعتقاد رکھتے تھے۔ اپنی ہستی ہی کو آگہی و غفلت کا سرچشمہ تصور کرنا، اخلاقی مفہوم میں خود داری اور شعریات کی رو سے جدیدیت ہے۔ غالب کی جدیدیت، انھیں ایک طرف اپنی ہستی اور وجود (ان دونوں کو روزمرہ زندگی کے معمولات سے گڈ مڈ نہیں کیا جا سکتا) پر غیر متزلزل اعتماد دیتی تھی اور دوسری طرف ہندوستان میں متعارف ہونے والی نوآبادیاتی / یورپی جدیدیت سے بے نیاز کرتی تھی۔ اسی طرح بالکل ابتدائی دنوں سے ان کی اپنے بارے میں آگہی تھی کہ وہ گلشنِ ناآفریدہ کے بلبل ہیں؛ وہ اس جانی پہچانی، پہلے سے وجود رکھنے والی اور مانوس و مستحکم ہیئتیں رکھنے والی دنیا کے شہری نہیں ہیں۔ وہ اگر کسی دنیا کو اپنا کہہ سکتے تھے اور اس میں قیام کر سکتے تھے تو وہ صرف ان کی شاعری کے ذریعے مسلسل معرضِ خلق میں آتی چلے جانے والی دنیا تھی؛ تصورات کی دنیا، ان کے اپنے خلق کیے ہوئے تصورات کی دنیا۔ یہ کہ تحریر آدمی کا گھر ہو سکتی ہے، اس تصور کو ایک صدی بعد سابق نوآبادیوں سے تعلق رکھنے والے، مغرب میں جلا وطن ادیبوں نے پیش کیا۔

یہ درست ہے کہ غالب کے یہاں جدیدیت کا لفظ نہیں ملتا (امر جدید کی ترکیب ایک اور معنی میں ملتی ہے)۔ غالب کے یہاں آزادگی، وارستگی، خود بینی، ذوقِ تماشا، آشفتگی، تمنا، لذت آزار، وحشت جیسے الفاظ ملتے ہیں۔ یہ سب الفاظ، جیسا کہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے، وہی مفاہیم رکھتے ہیں جنھیں برصغیری جدیدیت کا نام دیا جا سکتا ہے۔ غالب کی نظر میں ''آزاد'' وہ ہے جس کی اشیا سے وابستگی، ان اشیا کی اصل حقیقت کے موافق ہے۔ غالب کو آگہی حاصل تھی کہ سب اشیا، جذبے، خیالات، تصورات یہاں تک کہ تاریخ بھی لمحاتی، عارضی، وقتی ہے اور ان سب کا سفر دراصل اپنے خاتمے کی طرف سفر ہے، اس لیے یہ سب ''یکساں'' ہیں اور وہ ان سے دائمی تعلق یا دائمی توقع رکھنے سے آزاد ہیں۔ اپنے ایک فارسی شعر میں لکھتے ہیں۔

عیش و غم در دل نمی استد خوشا آزادگی   باده وخونابہ یکساں است در غربالِ ما

غالب کے نزدیک آزادگی، ایک طرف اپنی خود بینی... یعنی اپنی نظر پر اکتفا کرنا اور اپنی نظر کو خود اپنی ہستی کی جانب مرتکز رکھنا... کی حفاظت ہے اور دوسری طرف اپنے ذوقِ تماشا کی افزائش کا ذریعہ ہے۔ آزادگی ہو یا خود بینی یا ذوقِ تماشا، ان کے وجود میں آنے اور عمل آرا ہونے کی جگہ، شاعری تھی۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کو ابتدا سے آخر تک زبان اور طرز کے مسائل سے نبرد آزما ہونا پڑا۔ بالکل ایک جدید شاعر کے طور پر انھیں اپنی زبان اور اس زبان میں لکھی گئی شاعری کے تعلق سے بے وطنی و بے دخلی کے تجربے سے گزرنا پڑا۔ اردو میں غالب سے زیادہ، رائج شعری زبان کی شکست و ریخت کسی نے کی، نہ زبان کو صدمے پہنچائے۔ انھیں موجود زبان اور اپنے شعری خیال کے درمیان فاصلے کو پاٹنے کی مثالی جدوجہد کرنا پڑی۔ ان کی حد درجہ منفرد شعری زبان، اسی جدوجہد کا حاصل ہے۔

غالب اپنی شاعری میں، امیر خسرو کے اس قول کو اس کی انتہا میں دیکھتے محسوس ہوتے ہیں کہ ''فی الحقیقت انسان کا حقیقی وجود نفس ناطقہ ہے۔[۲۲]'' یعنی انسان کے اور وجود بھی ہوں گے، جیسے حیوانی یا جبلی یا ظلی، یا روحانی، لیکن جس وجود پر حقیقی اور غیر مشتبہ ہونے کا اطلاق ہوتا ہے، وہ نطق کے ذریعے اپنا اظہار کرتا ہے۔ صوفیہ کے یہاں نفس ناطقہ سے مراد انسان کے جسم میں نور کی صورت وجود رکھنے والا، لطیفہ ہے۔ لیکن غالب اوّل و آخر شاعر ہیں۔ ان کے یہاں اگر کہیں تصوف آیا بھی ہے تو شاعری کی راہ سے، اس لیے وہ نفس ناطقہ کو ''زبان کے ذریعے نئی نئی دنیائیں خلق کرنے والا وجود'' سمجھتے ہیں۔ خود فرماتے ہیں کہ ''اگر نفس ناطقہ کو حق نے بہ صورت انسان پیدا کیا ہوتا تو ہم اس صورت میں یہ کیوں کر کہیں کہ کیا ہوتا۔ اس لعبت دلفریب کی نظارگی سے بے بادہ مست ہو جاتے اور یہ پیکرِ ہوش ربا دیکھ کر اہل معنی یک قلم صورت پرست ہو جاتے۔[۲۳]'' ہم نے نوآبادیاتی جدیدیت

کے زیر اثر کلاسیکی عہد کی تقریظوں اور دیباچوں کو محض لفاظی سمجھ کر طاقِ فراموشی میں رکھ دیا، اس لیے ان میں موجود علم اور بصیرت سے دور ہو گئے۔ غالب نے مندرجہ بالا بات خواجہ امان کی داستان حدائق انظار کے دیباچے میں کہی ہے۔ اس میں اہم نکتہ یہ ہے کہ نفسِ ناطقہ جب شعر و افسانے میں ظاہر ہوتا ہے تو وہ ایک دلفریب ''وجود'' ہوتا ہے، اسی لیے اسے اہلِ معنی دیکھ کر اس کی صورت پر فدا ہو سکتے ہیں۔ غالب کی شاعری میں زبان، ایک ''وجود'' کے طور پر اپنے امکانات کی مسلسل تلاش کرتی دکھائی دیتی ہے۔

غالب کی شاعری میں وجود کا لفظ کئی معنوں میں آیا ہے۔ بعض شارحین (نظم طباطبائی، یوسف سلیم چشتی) نے اسے وحدت الوجود کے مفہوم میں لیا ہے، بعض (شمس الرحمٰن فاروقی) نے نہیں۔ یعنی کچھ شارحین کے نزدیک غالب وجود کو اعتباری اور وہم سمجھتے ہیں اور کچھ کی نظر میں غالب وجود کو حسی وجود کے معنی میں لیتے ہیں۔ غالب کا یہ شعر خاص طور پر شارحین کی فکر کی رزم گاہ بنا ہوا ہے۔

نہ ہو بہ ہرزہ بیاباں نوردِ وہمِ وجود　　　ہنوز تیرے تصور میں ہے نشیب و فراز

شعر کا مفہوم اتنا ہے کہ وہمِ وجود کے بیاباں میں مت بھٹک، ابھی تیرے خیال میں نشیب و فراز یعنی وجود کے درجے ہیں۔ سب شارحین نے وجود اور وہم کے لفظوں پر توجہ دی ہے۔ ایک اہم نکتہ اوجھل رہا ہے جو شعر کی معنوی دنیا کی حد بندی کر رہا ہے۔ یہ کہ شاعر منع کر رہا ہے۔ غالب کے یہاں نفی کا صیغہ کثرت سے آیا ہے۔ ''نہ ہو'' فعلِ نہی ہے جو ایک طرف حد بندی کر رہا ہے، دوسری طرف حد بندی سے باہر جانے کی تشویق بھی پیدا کر رہا ہے۔ یہی کام ''وجود'' کرتا ہے۔ وجود، حدیں مقرر کرتا ہے، لیکن اس وجود میں جو کچھ... بہ صورت تعقل و تخیل و تمنا... مضمر ہے، وہ حدوں میں سمانے سے مسلسل انکار کرتا ہے۔

اس بات کا قوی امکان ہے کہ زبان کو وجود سمجھنے کا تصور، غالب نے سبک ہندی کی روایت سے اخذ کیا ہوگا۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی کی اردو شعری روایت، سبک ہندی کی روایت میں شریک تھی۔ میر اثر، فغاں، مرزا مظہر اور میر درد کے یہاں بھی سبک ہندی کے اثرات ملتے ہیں۔ لیکن یہ غالب ہی تھے جنھوں نے اس اسلوبِ شعر کے امکانات کی آخری حدود کی جستجو کی۔ سبک ہندی کی اصطلاح، جسے ایرانی نقاد محمد تقی بہار (۱۸۸۸ء-۱۹۵۱ء) نے اس ہندوستانی فارسی شاعری کے لیے استعمال کیا تھا جس کا آغاز ان ایرانی شعرا نے کیا تھا جو صفویوں کے عہد میں بد دل ہو کر ہندوستان آئے۔ سبکِ ہندی کے شعرا (نظیری، عرفی، فیضی، ظہوری، علی حزیں، صائب، طالب آملی، کلیم، غنی، جلال اسیر، شوکت، ناصر علی سرہندی، بیدل) تازہ گو تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ تازہ گوئی،

جدیدیت ہی تھی۔ آج ہم بے دخلی و جلاوطنی کو جدید ادب کی اہم خصوصیت کہتے ہیں، لیکن ان شعرا نے اٹھارویں صدی میں بے وطن، بے دخل اور بیگانہ ہونے کا تجربہ کیا تھا۔ ان کا اعتراف ایرانیوں نے کیا نہ ہندستانیوں نے۔ انھیں شعرائے بے وطن کہہ کر فراموشی کے اندھے غار کے سپرد کر دیا گیا۔

یہ شعرا ایسے الفاظ، تراکیب اور استعارے استعمال کرتے تھے، جن کی پہلے مثال موجود نہیں ہوتی تھی؛ یعنی روایت کی پابندی نہیں کرتے تھے۔ یہی نہیں انھوں نے موضوع کی تلاش میں بھی صدمہ انگیز جدت کا مظاہرہ کیا تھا۔ نیر مسعود کے مطابق سبک ہندی کے شعرا نے ''مماثل حقیقتوں کی تلاش اور اس سے حسب دل خواہ نتائج کے استنباط میں... ایسی دقتِ نظر اور معنی آفرینیوں کا مظاہرہ کیا کہ یہ ان کا مخصوص رنگ بن گیا۔''[۲۴] گویا موضوع اور اسلوب دونوں حوالوں سے، یہ نئے اور جدید تھے۔ انھوں نے فارسی شاعری کی متصوفانہ روایت سے بھی روگردانی کی۔ انھوں نے بہار، حسن، عشق، دکھ، زمانے کے جور وغیرہ پر لکھا۔ افضال احمد سید کے بہ قول:

> برصغیر کے فارسی شاعروں پر زیادہ تر بحث ان کے متصوفانہ خیالات پر ہوتی ہے اور وحدت الوجودیت، ویدانت اور شوپنہا کی گرہیں کھولی جاتی ہیں، جب کہ فی الاصل ان شاعروں کی غزلوں کے زیادہ تر اشعار قابلِ تاویل وتفسیر صوفیانہ نہیں ہیں۔[۲۵]

سوال یہ ہے کہ ان کی تازہ گوئی یا جدیدیت کا سرچشمہ کیا تھا؟ اس کا ممکنہ جواب ہے: لسانی بے وطنی و بے دخلی۔ وہ ایرانیوں سے کٹ گئے تھے اور ہندوستان میں اجنبی تھے۔ گویا ان کی حالت متناقضانہ ہو گئی تھی؛ ان کے پاؤں کسی مستحکم زمین پر نہیں تھے۔ وہ مجبور تھے کہ وہ اپنی اسی متناقضانہ حالت کو، ایک نئی زبان میں لکھیں، جسے وہ اپنے لیے مستحکم زمین تصور کر سکیں۔ لسانی اجتہاد کے بعد انھیں کون سنتا؟ لہٰذا وہ خود ہی اپنے سامع تھے۔ ان کی حالت ہی نے انھیں اپنے سخن کو اپنا وطن بنانے پر مجبور کیا تھا۔ غنیمت کنجاہی کا شعر ہے ؎

در جہاں ہم سفرِ معنیِ خودی گردم　　جز زمین سخنم نیست غنیمت وطنے

[دنیا میں اپنے معنی کا ہم سفر بن کر گھومتا ہوں۔ زمینِ سخن کے سوا غنیمت میرا (کوئی) ہم وطن نہیں ہے]

غالب کے یہاں اسی سے ملتا جلتا خیال ملتا ہے۔ ظاہر ہے یہ اس لیے آیا ہے کہ اپنے سامع ہونے کا تجربہ غالب نے بھی کیا ؎

اور تو رکھنے کو ہم دہر میں کیا رکھتے تھے!　　فقط اِک شعر میں اندازِ رسا رکھتے تھے

اس کا یہ حال کہ کوئی نہ ادا سنج ملا　　آپ لکھتے تھے ہم اور آپ اٹھا رکھتے تھے

کچھ نقادوں نے لکھا ہے کہ سبک ہندی کے شعرا کو سند کی تلاش تھی[۲۶]۔ سند وہ قبولیت و تصدیق ہے جو کسی جائز مقتدرہ سے حاصل ہو۔ سبکِ ہندی کے شعرا نے اسلوب و مضمون میں رائج لسانی مقتدرہ کی پروا ہی نہیں کی، اس لیے انھیں سند کہاں سے ملتی۔ اصل یہ ہے کہ سند کی تلاش تمام جدید لکھنے والوں کا مقسوم ہے۔

سبکِ ہندی کے شعرا کی ''ہندوستانی فارسی شاعری'' میں بہت کچھ ہندوستانی شامل ہے۔ انھیں آج کی زبان میں مخلوط (hybrid) کہا جا سکتا ہے۔مخلوط ذہن، دو زبانوں، دو ثقافتوں اور دو روایتوں کے درمیان مسلسل گردش میں رہتا ہے۔اس کے سبب شاعر کے اسلوب میں ذولسانی عناصر شامل ہوتے ہیں اور معانی گردش میں آتے ہیں۔ غالب بھی خود کو ''بندہ ہندی مولد و پارسی زبان'' کہتے تھے[۲۷]۔

سبک ہندی کے شعرا میں بیدل کے یہاں زبان کے بیشتر وہی تصورات ملتے ہیں اور وہ غالب تک بھی پہنچے ہیں جنھیں برہمنوں، جینیوں اور بودھوں نے پیش کیا تھا۔گزشتہ سطور میں ہم لکھ آئے ہیں کہ غالب، زبان کو وجود گردانتے تھے۔ اس مقام پر ہم اسی نکتے کو واضح کرنا چاہتے ہیں۔ وحدت الوجود کے وجود و موجود سے متعلق مباحث کو فی الوقت معرضِ التوا میں رکھتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں حدوں کے بغیر وجود کا تصور نہیں۔ اعضا اور حسیات، وجود کو حدوں میں مقید کرتے ہیں۔ وجود کی حد کا مطلب، باقی اشیا کو اس سے الگ کرنا ہے۔ بودھی مفکروں اور خصوصاً دگناگ نے زبان کے بارے میں کہا ہے کہ وہ اشیا کو نہیں، ان کے ذہنی تصورات کو پیش کرتی ہے (اسی تصور کی اساس پر سوشیور نے پندرہ سو سال بعد ساختیات کی عمارت کھڑی کی)۔ یہ ذہنی تصورات، ان اشیا پر مسلط کیے گئے ہیں۔یعنی اشیا سے الگ ہیں اور الگ ''وجود'' رکھتے ہیں۔ ''وجود'' ہونے ہی کے سبب زبان اپنی حدیں مقرر کرتی ہے؛ وہ اس سب کو خارج کرتی ہے جو ناموافق یا غیر ہم آہنگ ہے۔ اسے اصطلاح میں اپوہ (Apoha) کہتے ہیں۔مثلاً سفید گلاب کہہ کر، پہلے سفید رنگ کے سوا باقی سب رنگوں کو خارج کیا جاتا ہے، پھر گلاب کے سوا سب پھولوں کو خارج کیا جاتا ہے۔ اس اخراج کے باوجود ''معنی'' کو ایک مقام یا ایک لسانی ہیئت میں مقید نہیں کیا جا سکتا۔ سفید گلاب، استعارہ و علامت بننے کے لیے ہمہ وقت آمادہ رہتا ہے۔ دگناگ اسی لیے کہتا ہے کہ ہر بیان، خواہ وہ کسی احمق نے لکھا ہے، بدھ نے یا خدا نے، وہ ایک پیچیدہ اور inferential sign کے سوا کچھ نہیں[۲۸]۔ یعنی زبان اساسی سطح پر یکساں رہتی ہے؛ اسے کوئی استعمال کرے یا اسے کسی مقصد کے لیے برتا جائے؛ روزمرہ ابلاغ کے لیے یا شاعری کے لیے۔شاعری، مذہب، فلسفے اور روزمرہ زبان میں جو فرق نظر آتا ہے، اس کی وضاحت بھی زبان کی اساسی خصوصیت کی مدد سے کی جا سکتی ہے۔روزمرہ زبان میں استعارہ سازی

اور اصطلاح سازی بڑی حد تک خارج رکھے جاتے ہیں جب کہ شاعری اور فلسفے میں انھیں بالترتیب زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔

اس ضمن میں ایک اہم بات یہ ہے کہ ہندوستانی لسانی مفکرین موافق اور ناموافق عناصر کا ذکر تو کرتے ہیں مگر اضدادی جوڑوں کا نہیں۔ مغربی لسانیات اور مغربی جدیدیت کا اصرار ثنویت اور اضدادی جوڑوں پر ہے۔

بیدل، غالب کی جدیدیت کے پیش رو ہیں۔ غالب پر بیدل کے اثر کے ضمن میں طرزِ بیدل اور فکرِ بیدل، دونوں کا ذکر ہوا ہے۔[۲۹] سب سے پہلے لفظ ''اثر'' توجہ چاہتا ہے۔ اثر کا عام فہم مطلب تو تاثیر ہے۔ خود غالب کے یہاں اسی مفہوم میں آیا ہے۔

آہ کا کس نے اثر دیکھا ہے؟ ہم بھی ایک اپنی ہوا باندھتے ہیں

تاہم اردو تنقید میں یہ لفظ کسی پیش رو کے نقشِ قدم پر چلنے کے معنی میں استعمال ہوتا ہے، جس سے پیش رو شاعر کی بڑائی ثابت کرنا مقصود ہوتا ہے، لیکن اثر قبول کرنے والے کی ہیٹی ہوتی ہے۔ عربی کا لفظ ''اثر'' ایک سے زیادہ معانی اور تلازمات رکھتا ہے۔ ''نشان، قدم کا نشان، زخم کا نشان، جو کچھ وفات کے بعد باقی رہے، تاثیر، اختیار، خاصیت، اپنی ذات میں کسی طرح کی خاصیت رکھنا۔[۳۰]'' اس لیے یہ کہنا مناسب ہوگا کہ بیدل کی شعریات کے ''نشانات''، ان کی وفات کے بعد بھی قائم رہے نیز ان کی شعریات کی ''خاصیت'' میں بعد کے شعرا بھی شریک ہوئے۔ لیکن اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ بعد کے شعرا خصوصاً غالب کی شاعری میں بیدل کی جدید شعریات کیوں کر قائم ہوئی؟ یہ سوال اس لیے بھی اٹھانا ضروری ہے کہ جدید شعریات، پہلوں سے انحراف کے نتیجے میں وجود میں آتی ہے اور خود کو ناقابلِ تقلید بنا کر پیش کرتی ہے۔ جدید شعریات کو سمجھا جا سکتا ہے، اس کی تحسین کی جا سکتی ہے، تعبیر کی جا سکتی ہے، مگر اس کی نقل و ترجمانی نہیں کی جا سکتی اور جو شاعر یہ کوشش کرتا ہے، وہ تنقید کی زد پر رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید شاعروں کو سمجھنے کے لیے لفظ ''اثر'' کئی مغالطوں کو جنم دے سکتا ہے۔

اثر چار طرح کا ہوتا ہے: راست اثر، الٹا اثر، بالواسطہ اثر اور ماخذ کا اثر۔[۳۱] راست اثر، مدح و تحسین میں غلو سے پیدا ہوتا ہے، اور اس کا نتیجہ نقالی ہوتا ہے۔ الٹا اثر اپنے پیش رو کی عظمت کی تحسین، مگر اس کی عظمت کو اپنے راستے کی رکاوٹ سمجھنے سے ہوتا ہے۔ (اسے ہیرلڈ بلوم نے ''اثر کی بے چینی'' کا نام دیا ہے)۔ الٹے اثر میں پیش رو کو برا بھلا کہہ کر، اس کی شخصیت و عظمت کو منہدم

کر کے، اس جیسا بننے کی کوشش کی جاتی ہے۔ بالواسطہ اثر سب سے مبہم قسم کا اثر ہوتا ہے۔ یہ کسی دوسرے شاعر کی وساطت سے ہوتا ہے، اور اس کی نوعیت ان چاروں میں سے کوئی بھی ہو سکتی ہے۔ ماخذ کا اثر، اس ماخذ و سرچشمے تک پہنچنے کی کوشش ہوتی ہے جہاں سے ایک شاعر اپنی شعریات کے اصول اخذ کرتا ہے۔ اس وضاحت کی روشنی میں ہم بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں کہ غالب پر بیدل کا ''اثر'' کس قسم کا ہوا ہے۔ غالب جہاں بیدل کی ستائش کرتے ہیں، وہاں اثر راست ہے۔ غالب نے ابتدا میں بدھ کے چیلے آنند ہی کی مانند بیدل کو ''صحرائے سخن'' میں خضر مانا۔ غالب نے بار بار بیدل کے طرز، نغمے اور رنگ کا ذکر کیا ہے۔[۳۲]

لیکن یہ اثر وقتی ہے، اور ماخذ کے اثر تک پہنچنے کا راستہ ہے۔ جیسا کہ گزشتہ باب میں ہم لکھ آئے ہیں کہ اردو شاعری میں غالب کا بیدل سے تعلق تقریباً وہی ہے، جو گوتم اور آنند کا تھا۔ آنند کو گوتم کے جیتے جی نروان نہیں ملا تھا، کیوں کہ وہ گوتم سے غیر معمولی عقیدت رکھتا تھا، اور یہ عقیدت نروان میں حائل ہو گئی تھی؛ نروان کسی کو دیوتا بنائے بغیر خود اپنی سعی سے ملتا ہے، اور آنند کی عقیدت نے گوتم کو دیوتا کا درجہ دے رکھا تھا۔ غالب کے مذکورہ اشعار سے بیدل کی جو شبیہہ برآمد ہوتی ہے، وہ دیوتا کی ہے۔ جب تک یہ شبیہہ قائم رہے گی، غالب جدید نہیں ہو سکتے، یعنی انھیں نروان نہیں ملے گا۔ غالب اس شبیہہ کو توڑ سکتے تھے، اور اگر ایسا کرتے تو وہ بیدل سے الٹا اثر لینے کے مرحلے میں داخل ہوتے۔ بیدل ایک ایسا بھوت بن جاتا، جو مسلسل ان کا پیچھا کرتا اور وہ اس سے بچنے کی سعی کرتے، یعنی اس کی تخریب کرتے، اسے برا بھلا کہتے۔ ایک منتشر قسم کی دو جذبیت، ان کی شعریات میں سرایت کر جاتی (اس کی اہم مثال یگانہ چنگیزی ہیں، جن کی عمر کا بڑا حصہ غالب کے بھوت کو بھگانے میں گزر گیا)۔ غالب جلد ہی ''ماخذ کے اثر'' کے مرحلے میں داخل ہو گئے۔ یعنی جدیدیت کے اس تصور تک پہنچنے میں کامیاب ہوئے، جہاں سے بیدل کی شعریات نے جنم لیا تھا۔ یہاں پہنچ کر غالب، بیدل کے ہم نوالہ ہو گئے۔ لیکن ایک فوقیت بھی غالب کو حاصل ہو گئی۔ بیدل ''جدید شعریات'' کے جن امکانات کو بروئے کار لائے تھے، غالب نے ان سے حذر کرنا شروع کیا۔ یہ بات مذکورہ اشعار میں بھی باندازِ دگر ظاہر ہوئی ہے۔ غالب نے رنگِ بیدل نہیں کہا، رنگ بہارِ ایجادی بیدل کہا۔ یہ مصرع، بیدل کے رنگ کو اس کے سب سایوں (شیڈز) سمیت گرفت میں لیتا محسوس ہوتا ہے۔ اگرچہ دوسری جگہ طرزِ بیدل کا ذکر ضرور کیا، مگر شعر کے اگلے ہی مصرعے میں کہا کہ طرزِ بیدل میں شعر کہنا قیامت ہے۔ غالب کے شعر میں قیامت کے لفظ سے عجز کا اظہار نہیں ہو رہا، بلکہ انتہا کا معنی ظاہر ہو رہا ہے۔ قیامت، خاتمہ بھی ہے اور کسی حالت کی آخری انتہا بھی۔ شاعری

میں قیامت کا مفہوم انتہا، حیرت، ہوش ربا، ہنگامہ وغیرہ کا مفہوم رکھتا ہے۔ مثلاً میر کا شعر ہے ؎

زمانے میں مرے شورِ جنوں نے　　قیامت کا سا ہنگامہ اٹھایا

نیز قیامت صرف آزمائش و امتحان کا مفہوم نہیں رکھتی، بلکہ مرنے کے بعد دوبارہ جینے کا مفہوم بھی رکھتی ہے۔ گویا بیدل کی شعریات میں لکھنا، اپنی تخلیقی صلاحیت کو اس کی انتہا میں لے جانا ہے؛ یہ ہوش اڑا دینے والا کام ہے، اور پہلے کی شعریات جہاں ختم ہوتی ہے، وہاں سے ایک نئی شعریات کے جنم کا آغاز ہے۔ لہٰذا بیدل کی ستائش میں کہے گئے اشعار، بیدل کی شعریات سے غالب کی غیر معمولی رغبت کے غماز ضرور ہیں، خود غالب کے اندازِ بیاں کے نہیں۔ بیدل سے غالب نے جو بات سیکھی، وہ اپنی دنیا آپ پیدا کرنے سے عبارت تھی، یعنی کسی دیوتا، کسی خضر کے بغیر سخن کی ناآفریدہ دنیا میں سفر کرنا۔ سبک ہندی کے شعرا سند کی تلاش میں تھے مگر اسی سبک سے تعلق کے باوجود غالب، سند سے بے نیاز تھے۔ فارسی لغت برہان قاطع پر غالب کی تنقید قاطع برہان (۱۸۶۲ء) اس کی اہم مثال ہے۔ برہان قاطع کی اشاعت کے بعد کے واقعات سے غالب کو اندازہ ہوا کہ ادبی سماج میں سند کی اہمیت کس قدر ہے، مگر اسے غالب نے اپنے غیر مقلدانہ خیالات کے اظہار کا موقع سمجھا۔ اپنی فارسی زبان دانی کو اپنی ازلی دست گاہ اور عطیۂ خاص من جانب اللہ سمجھا اور ہند کے فارسی گویوں کو اپنے لیے سند سمجھنے سے انکار کیا۔ ''فرہنگ لکھنے والوں کے پردے کھولتے جاؤ گے، لباس ہی لباس دیکھو گے، شخص معدوم۔[۳۳]''

بیدل کے بعد غالب پہلے شاعر ہیں، جن کے یہاں ''جدید فکر و شعریات'' ظاہر ہوئی، مگر وہ بیدل کی فکر و شعریات کا مثنیٰ نہیں۔ یہ فکر اور شعریات خود غالب کی ہے، اس پر غالب کی انگلیوں کے وہ نشان ہیں، جو صرف انھی سے مخصوص ہیں۔ غالب کی نیم رخی جمالیات ہو یا انسانی حالت سے متعلق تصورات ہوں، وہ سراسر غالب کے ہیں۔

یہاں بھی ایک اصولی بات پیشِ نظر رکھنے کی ہے۔ جدیدیت کی شعریات، جب ایک شاعر کے یہاں ظاہر ہوتی ہے، تو وہ سیال (fluidity) سے مجسم ہونے کا سفر طے کرتی ہے؛ خاکے سے خدوخال اور بے ہیئتی سے ہیئت اور لوندے سے کسی خاص ہیئت کا سفر! لہٰذا جب کوئی شاعر جدیدیت کی شعریات میں شریک ہوتا ہے تو اپنے پیش رو جدید شاعر کی مانند نہیں لکھتا، نہ اس کے تصورات و خیالات و فلسفے کو، اسی کے انداز میں دُہراتا ہے، بلکہ وہ جدیدیت کا ایک نیا متن یا ورژن قائم کرتا ہے۔ وہ جدیدیت کے سیال پن کو ایک نئی قسم کی شعری تجسیم عطا کرتا ہے۔ یہی چیز ہمیں بیسویں صدی کے جدید شعرا کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔ وہ جدید شاعر ہیں، مگر ہر ایک کے یہاں

اپنی طرز کی جدیدیت ہے۔ یہ بات جدید شاعری کو اپنے قارئین کے لیے چیلنج بناتی ہے۔ایک جدید شاعر دوسرے کے لیے کینن نہیں بن پاتا۔ ہر ایک کو اس کے اپنے پیمانوں سے سمجھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ شاعری میں جدیدیت کا کوئی ایک، باہم متحد متن قائم نہیں ہو پاتا؛ بلکہ جدیدیت کی تکثیریت وجود میں آتی ہے۔

غالب اور بیدل کے تعلق سے ایک اور بات بھی کہنے کی ہے۔ بیدل کا طرز محض ان کی نئی تراکیب اور لطیف استعاروں سے ترتیب نہیں پاتا،اور نہ ان کی فکر، خیالات کو باطنی واردات بنا کر پیش کرنے سے عبارت ہے۔اصل یہ ہے کہ بیدل کا اسلوب ایک نئی شعری زبان وضع کرنے کی سعی سے مرتب ہوا ہے،اور اس سعی کی ضرورت اس لیے پیش آئی کہ بیدل اس ''جدید فکر'' کے حامل ہیں، جسے وہ سبکِ ہندی کے ''شعرائے بے وطن'' کی مانند کہیں سے حاصل نہیں کرتے، بلکہ خود خلق کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ نئی شعری زبان،ایک یکسر نئی زبان نہیں ہوتی بلکہ مروجہ، روزمرہ زبان کی بدلی ہوئی، اور خاصی حد تک اجنبی شکل ہوتی ہے؛اس میں زبان کی ابلاغ کی صلاحیت کو ممکنہ حد تک بروئے کار لانے کی سعی کی جاتی ہے، یہاں تک کہ اس کی روزمرہ بافت کو جگہ جگہ سے پچکانے میں بھی حرج نہیں سمجھا جاتا۔ بیدل کا طرز اور فکر ایک دوسرے سے مشروط، ایک دوسرے پر منحصر، اور ایک دوسرے کے ہم قریں ہیں؛ یہ طے کرنا بے حد دشوار ہے کہ ان میں سے اوّلیت یا سبب کا درجہ کس کو حاصل ہے۔ ہم بیدل کی زبان کے بغیر ان کی فکر کا تصور نہیں کر سکتے، اور ان کی فکر کے بغیر ان کی زبان کا کوئی مطلب نہیں۔ یہ بات غالب سمیت سب جدید شعرا پر صادق آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیدل کا طرز اپنی اصل میں ناقابلِ تقلید ہے۔ یوں بھی بیدل کی تقلید، بیدل کے مسلک کے خلاف ہے۔ بایں ہمہ جس جدید فکر کو بیدل نے سبک ہندی میں پیش کیا، وہ ایک دھارا بن کر غالب و اقبال سے ہوتی ہوئی، جدید نظم کے شعرا تک پہنچی ہے، خاص طور پر افضال احمد سید کے یہاں۔

غالب کا شعری تخیل کسی ایک اسلوب کی تنگنائے میں قید ہونا پسند نہیں کرتا تھا۔ ان کی شاعری کا سب سے بڑا امتیاز، معنی کو گردشِ پیہم میں رکھنا ہے۔ اس کے لیے کوئی ایک اسلوب ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ایک ہی طرح کا اسلوب صرف تازہ کاری کی آرزو کا قتل نہیں کرتا، بلکہ معنی کی مسلسل افزائش کو بھی محال بناتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے یہاں ایک طرف حد درجہ مفرس، ملا جلا اور عام فہم اسلوب ہے تو دوسری طرف تازہ استعارے، نئی لفظی رعایتیں اور نسبتیں اور تمثالیں ہیں۔ نیز ''مماثل حقیقتوں کی تلاش اور ان سے حسبِ دل خواہ نتائج کا استنباط، دقتِ نظری اور معنی آفرینی۔[۳۴]'' اکثر

نقاد غالب کے مفرس اسلوب کو غالب کے نومشقی کے زمانے کی ندامت آمیز یاد کی صورت دیکھتے ہیں۔ وہ غالب کے اپنے بیان کو بہ طور دلیل پیش کرتے ہیں: ''ابتدائے فکرِ سخن میں بیدل اور اسیر وشوکت کے طرز پر ریختہ لکھتا تھا۔''[۳۵] لیکن بعد میں وہ سب قلم زد کر دیا اور دس پندرہ اشعار نمونے کے باقی رکھ لیے۔ بلاشبہ غالب، بیدل کی طرف بہ طور خاص متوجہ ہوئے، لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان کے ابتدائی کلام میں بھی عام فہم اردو میں اشعار مل جاتے ہیں۔[۳۶]

یہی نہیں ان کی مشہور غزلیں، جیسے: ''عرض نیاز عشق کے قابل نہیں رہا''، ''جہاں تیرا نقش قدم دیکھتے ہیں''، ''حسد سے دل اگر افسردہ ہے، گرمِ تماشا ہو'' ۱۸۱۶ء کی لکھی ہوئی ہیں جب ان کی عمر فقط انیس برس تھی۔ آخری زمانے میں بھی، اگرچہ فارسیت کم ہوگئی ہو، مگر وہ انداز مل جاتا ہے جسے پیچیدہ گوئی کہا جاتا ہے۔ غالب کے یہاں اسالیب کے اس تنوع کو افزائشِ معنی اور گردشِ معنی کی روشنی میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ غالب نے اپنے اشعار میں اس جانب اشارے کیے ہیں۔ اپنی شاعری میں آنے والے ہر لفظ کے بارے میں دعویٰ کیا کہ وہ گنجینۂ معنی کا طلسم ہے۔ صاف لفظوں میں کہا کہ لفظ اور معنی میں رشتہ ایک اور ایک کا نہیں ہے؛ ایک لفظ، ایک معنی کو پیش نہیں کرتا۔ یعنی الفاظ کم اور معانی زیادہ ہیں۔ کم الفاظ میں زیادہ معنی پیش کریں گے تو طلسم ظہور کرے گا۔ طلسم صرف شاعر کی خلاقیت کا مظہر نہیں، خود معنی کی گردشِ پیہم کا ایک ناقابلِ یقین، حواس کو معطل کر دینے والا مظاہرہ بھی ہے۔ غالب جانتے تھے کہ معانی کے اس طلسم کو سہارنا آسان نہیں ہوتا۔ اکثریت کے لیے ان کی روزمرہ دنیا اور اس کی سچائیاں ایک پناہ گاہ (مگر حقیقتاً زندان) ہوتی ہیں؛ وہ معانی جو ان سچائیوں کو پلٹا دینے کی صلاحیت رکھتے ہوں، یا ان پر سنجیدہ سوال قائم کرتے ہوں، انھیں سہارنا آسان نہیں ہوتا۔ اس لیے غالب نے تجویز کیا کہ اگر معنی کا ادراک ممکن نہیں تو صورت کے نیرنگ ہی کو تماشا کرلو۔ آج بھی بہت سے لوگ شاعری کو معنی کی بجائے، اس کے آہنگ و جمال ہی کو کافی سمجھتے ہیں۔

نہیں گر سرو برگِ ادراکِ معنی　　تماشائے نیرنگِ صورت سلامت!

اور اشعار میں بھی غالب، معنی کی طرف توجہ دلاتے ہیں۔

حسرتِ کشِ یک جلوۂ معنی ہیں نگاہیں　　کھینچوں ہوں سویدائے دلِ چشم سے آہیں

سرِمعنی بہ گریبانِ شقِ خامۂ اسد　　چاکِ دل شانہ کشِ طرۂ تحریر آوے

جب معانی زیادہ ہی نہیں، پیچیدہ، نامانوس اور تازہ بھی ہوں اور ان کی تخلیق کا عمل مسلسل ہو تو زبان ایک اہم مسئلے کے طور پر سامنے آتی ہے۔ مخصوص طرز یا اسلوب کا مسئلہ ضمنی ہو جاتا ہے۔ زبان

کا مسئلہ، اپنے مافیہ کے اظہار کے مسائل تک محدود نہیں۔ ایک عام لکھنے والے کے لیے رائج زبان اور اس کے محاوروں پر قدرت کافی رہتی ہوگی لیکن غالب جیسے شاعر کے لیے خود زبان ایک مسئلہ ہوتی ہے۔ غالب، جس ہندوستانی روایت سے تعلق رکھتے تھے، وہ زبان کو اظہار کے وسیلے سے بڑھ کر ایک بنیادی، انسانی مسئلے کے طور پر دیکھتی تھی۔ کچھ باتوں کی طرف ہم ابتدا میں اشارہ کرآئے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ غالب، ابتدا ہی سے زبان اور خیال یا معنی کے باہمی فصل کا احساس رکھتے تھے؛ لفظ کو معنی کی ترسیل کے وسیلے سے زیادہ، معنی کی ترسیل میں ایک کش مکش سے دوچار ہونے کی صورت دیکھتے تھے۔ لفظ سے مفر نہیں اور معنی کا سیل ہے۔ یہ احساس ہی غالب کو بیدل کی طرف لے گیا۔ غالب نے انیس برس کی عمر میں ایک غزل لکھی جس میں وہ کہتے ہیں کہ اگر انھیں بیدل کی لوحِ مزار کا خط دیکھنے/ پڑھنے کو ملے تو ان کی خواہش ہوگی کہ کیسے معانی، آئینہ بنتے اور کثیر ہوتے ہیں۔

اسد، آئینہ پروازِ معانی مانگے　　گر ملے حضرت بیدل کا خطِ لوحِ مزار

آگرہ میں نظیر اکبرآبادی موجود تھے، غالب ان سے اور ان کی شاعری سے بے خبر نہیں ہوں گے۔ ۱۸۱۲ء کے آس پاس دہلی آئے، جس کی گلیوں میں میر (جن کا انتقال صرف دو سال پہلے ہوا تھا) کے ریختے مقبول تھے، وہاں بیدل کی نام نہاد پیچیدہ گوئی میں ان کی دل چسپی کا یقیناً ایک گہرا نفسیاتی سبب تھا۔ تقدیر ہمارے والدین کا فیصلہ کرتی ہے مگر اپنے اپنے خضر کا فیصلہ ہم اپنے گہرے داخلی میلان کے تحت کرتے ہیں اور اپنی تقدیر خود بناتے ہیں۔ غالب کے یہاں اوّل زبان وخیال کے باہمی پیچیدہ رشتے کا احساس موجود تھا اور یہی چیز انھیں بیدل کی طرف لے گئی۔ مثلاً بیدل نے کہا ہے:

"حرف بے رنگ از کشادلب دو پہلو می شود۔"

یعنی جیسے ہی حرف بے رنگ زبان سے ادا ہوتا ہے، دو پہلو ہو جاتا ہے؛ دو طرفوں کا حامل ہو جاتا ہے۔ شعری اظہار، عام سے لفظ کو معنی کے لحاظ سے کثیر اطراف کا حامل بنا دیتی ہے۔

لفظ سے مفر نہ ہو اور معنی کا سیل ہو تو شاعر کیا کرے؟ یہ حالت محض ابلاغ کی نہیں، بنیادی انسانی صورتِ حال سے اس کا تعلق ہے۔ اسے غالب نے اپنے ایک مشہور شعر میں پیش کیا ہے ؎

آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے　　ہاتھ دھو دل سے، یہی گرمی گر اندیشے میں ہے

جسے غالب اندیشے کی گرمی کہہ رہے ہیں، وہ خیال ومعنی کی حدت ہے، جس کی تاب نہ تو لفظ لا پا رہا ہے اور نہ آدمی کا وجود۔ لفظ اور وجود کا آبگینہ، معنی کی تیز شراب سے پگھل رہا ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے کہہ آئے ہیں، غالب کے لیے لفظ ومعنی کا مسئلہ، انسانی وجود کی بنیادی حالت کا مسئلہ ہے۔ وہ اندیشے یا معنی کی گرمی کو انسان کے حسی وجود سے الگ نہیں کرتے۔ معنی، خیالی چیز نہیں ہے، اس کا

انسان کے وجود کے حسی پہلوؤں سے راست تعلق ہے۔ نفسِ ناطقہ کو انسان کا حقیقی وجود سمجھنے میں بھی یہی رمز چھپی ہے۔ حالی اور ان کے ہم عصروں نے غالب کو مغربی کینن کی روشنی میں پڑھا تو اندیشے سے متعلق غالب کے اشعار کو تنقید کا نشانہ بنایا؛ انھیں غیر حقیقی کہا۔ مثلاً جو ہر اندیشہ کی گرمی سے متعلق اس شعر کو غلو سے عبارت قرار دیا۔

عرض کیجے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں — کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

نوآبادیات کے ابتدائی عرصے میں جس یورپی ادبی کینن کو ہمارے ادیبوں نے بسر وچشم قبول کیا، وہ روزمرہ مشاہدے اور عام تجربے میں آنے والی حقیقت کی عکاسی کو ادب میں تلاش کرنے پر زور دیتا تھا۔ غالب، اس کینن کی رو سے شاعر ہی قرار نہیں پاتا، لیکن عجیب بات یہ ہے کہ غالب ہی کو سب سے زیادہ توجہ ملی۔[۳۷] اس زمانے میں غالب تحسین و اعتراض میں معلق نظر آتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے اس زمانے کی تنقید روایت و جدیدیت کی جنگ، غالب کی شاعری کے میدان میں لڑ رہی ہے۔

مذکورہ بالا شعر میں اندیشے کے جوہر کی گرمی اور اسے عرض کرنے کی مشکلوں پر زور ہے۔ صرف معنی نہیں، معنی کی اصل و ماہیت کی گرمی کو کیسے معرضِ اظہار میں لایا جائے جس کا منبع انسانی وجود ہے؟ (آگے ہم اس پر بحث کریں گے کہ انسانی وجود کو معنی کا منبع سمجھنے سے، کیسے ایک اور دنیا میں در کھلتا ہے اور غالب اسے کیسے پیش کرتے ہیں)۔ اس مشکل کو غالب نے نئے انداز میں پیش کیا ہے۔ وحشت کا خیال یا معنی ذہن میں آیا ہی تھا کہ ہم نے وحشت میں جس صحرا کا رخ کرنا تھا، وہ جل گیا۔ وحشت کے خیال سے صحرا کو کیسے آگ لگ سکتی ہے؟ حالی نے تو سیدھا سادہ جواب دیا کہ مرزا سے چوک ہوگئی۔ اصل یہ ہے کہ غالب مقابلہ کر رہے ہیں کہ ہم کیسے معنی وخیال کی اصل کو اپنے وجود میں لیے پھرنے کا حال بیان کریں؛ معنی کی گرمی برداشت سے باہر تھی کہ یہ کشف ہوا کہ معنی کا منبع بھی یہی وجود ہے، یعنی آگ کہیں باہر سے نہیں آ رہی، اندر ہی سے آ رہی ہے، اسے کیسے سہیں؟ یہ آگ ایسی ہے کہ صحرا میں اس کے خیال کی بھی تاب نہیں۔ اس امانت کا بار آدمی ہی نے اٹھانا ہے۔

یک قطرۂ خون و دعوتِ صد نشتر — یک وہم و عبادتِ ہزار اندیشہ

غالب اور دوسروں میں فرق یہ ہے کہ دوسرے اس بارِ امانت کے سبب تفاخر محسوس کرتے ہیں، غالب اس کی مشکلیں بیان کرتے ہیں۔ دوسروں کے یہاں فقط خیال ہے، غالب کے یہاں خیال کو دل وجسم میں جھیلنے کا بیان ہے۔ اندیشے کی گرمی کے ساتھ نفسِ سوختہ، غالب کی مرغوب ترکیب ہے۔

جیسا کہ ہم ابتدا میں لکھ آئے ہیں، غالب کے یہاں زبان، وجود ہے۔ ایک اپنی ہستی رکھتی ہے۔ اپنے اصول اور اپنے طور اطوار۔ جس طرح وجود اپنی حدیں مقرر کرتا ہے، ہمارا لسانی اظہار بھی اپنی حدود متعین کرتا ہے؛ ناموافق عناصر کو خارج کیا جاتا ہے۔ واضح رہے کہ ناموافق عناصر سے مراد وہ عناصر ہیں جو کسی خاص وقت میں اظہار کے لیے موزوں نہیں ہوتے۔ جیسا کہ پہلے بیان ہوا، بودھی لسانیات میں اسے اپوہ کا نام دیا گیا ہے۔ اپوہ بہ یک وقت خالص لسانیاتی حقیقت ہے مگر اس کے فلسفیانہ تلازمات بھی ہیں۔ جن ناموافق عناصر کو خارج کیا جاتا ہے، وہ بھی لسانی ہوتے ہیں۔ اس طرح ہمارے ہر اظہار میں ایک حصہ وہ ہوتا ہے جو خارج کیا گیا ہوتا ہے، دوسرا وہ ہوتا ہے جو اس اخراج کے نتیجے میں معرضِ وجود میں آتا ہے۔ خارج کیے گئے اور شامل کیے گئے، دونوں عناصر چوں کہ لسانی ہیں، اس لیے وہ دونوں معنی کی تشکیل میں شامل ہوتے ہیں۔ البتہ دونوں کا کردار مختلف ہوتا ہے۔ گویا زبان وجود تو ہے، اپنی حدیں بھی رکھتی ہے مگر یہ حدیں سیال ہیں، پھیلتی سکڑتی رہتی ہیں۔

ایک اور چیز بھی خارج رکھے گئے اور شامل کیے گئے لسانی عناصر میں مشترک ہے۔ یہ مادی اشیا کو راست بیان نہیں کرتے، بلکہ ان کے بارے میں ہمارے تصورات کو پیش کرتے ہیں۔ بودھی مفکر مادی اشیا کے تجربے کو ورا لسانی اور ناقابلِ بیان کہتے ہیں۔[۳۸] چوں کہ وہ ناقابلِ بیان ہیں، اس لیے ان کے بارے میں ہمارے سارے بیانات دراصل ان کے بارے میں ہمارے تصورات کو پیش کرتے ہیں۔ وہ اشیا اپنی شئیت کے ساتھ ہمارے بیان میں نہیں آپاتیں۔ ان اشیا کا حسی تجربہ یا علم ہمیشہ ہماری زبان سے خارج رہتا ہے۔ نتیجے کے طور پر زبان میں قائم کیے گئے تصورات، ایک دوسرے سے ہم کلام ہوتے ہیں۔ ہائیڈگر کہتا ہے کہ ''زبان خود کلامی ہے۔ اس کا دُہرا مطلب ہے۔ صرف زبان ہی صحیح معنوں میں بول سکتی ہے اور یہ تنہائی میں بولتی ہے۔''[۳۹] زبان کی یہ خصوصیت سب سے زیادہ غالب کے یہاں نظر آتی ہے؛ ان کی شاعری کا متکلم، خود ہی سے کلام کرتا ہے اور خود کلامی میں سماجی منطقے میں رائج زبان کی نحو اور منطق کو توڑنے کی آزادی ہوتی ہے۔ غالب نے اس آزادی سے بیش از بیش فائدہ اٹھایا ہے۔ زبان کی خود کلامی کی طرف اشارہ غالب نے ایک جگہ کیا ہے۔

> بارہا دیکھا ہے کہ آغاز میں جس کو ہندی اٹھان اور فارسی میں انگیزہ اور عربی میں باعث کہیے، کچھ اور ہے۔ پھر وسط میں صورت بدل کر وہ کچھ اور ہو گیا اور انجام سے قطع نظر فی الحال نہیں سمجھا جاتا کہ کیا طور ہے۔[۴۰]

غالب نے یہ عبارت، زبان کی روانی، رفتار اور سیل کی وضاحت میں لکھی ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ زبان کی یہ روانی، زبان کی اپنی، جوہری خصوصیت ہے۔ وہ اپنا راستہ، اپنی رفتار خود متعین

کرتی ہے۔ زبان کے اپنے قوانین ہیں جو باہر کی اشیا کے پابند نہیں ہیں۔ زبان کے عناصر میں باہمی رشتے ہیں جو لکھنے کے دوران میں منکشف ہوتے چلے جاتے ہیں۔ زبان میں مصنف کی منشا کو تحلیل کرنے کا سامان موجود ہوتا ہے۔ غالب اس بات پر بھی زور دیتے محسوس ہوتے ہیں کہ زبان اپنی ہی گردش میں رہتی ہے۔ اس اصول کا اطلاق تو سب طرح کے لسانی اظہارات پر ہوتا ہے۔ اس کی روشنی میں ہم شاعری اور خصوصاً غالب کی شاعری کو کیسے واضح کر سکتے ہیں؟ شاعری، زبان کی بنیادی خصوصیت کو برقرار رکھتی ہے، لیکن بانداز دیگر۔ عام لسانی اظہار ناموافق عناصر کو خارج کرتا ہے؛ شاعری عام روزمرہ اظہار کے پیرایوں کو شاعری کے لیے ناموافق سمجھ کر خارج کرتی ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے بھی کہہ آئے ہیں، شاعری موجود زبان کے اظہاری پیرایوں میں بنیادی نوعیت کا ردّ و بدل کرتی ہے۔ غالب، لسانی ردّ و بدل میں کافی آگے گئے ہیں۔ وہ اپنی شاعری میں ناموافق عناصر کو خارج کرنے میں تندی دکھاتے ہیں۔ ناموافق عناصر کو خارج کرنے میں حکمت یہ ہوتی ہے کہ ان تصورات کی حدود متعین کی جا سکیں جنھیں پیش کرنا مقصود ہو۔ ہم پھر زور دے کر کہنا چاہتے ہیں کہ زبان کی مدد سے متعین کی گئی حدیں مسام دار ہیں۔ غالب کی لسانی حدود میں مسام کچھ زیادہ ہی ہیں۔

غالب سے پہلے فارسی آمیز، سادہ ریختہ، سہلِ ممتنع کی مثالیں پہلے موجود تھیں۔ ناسخ اور شاہ نصیر کے یہاں پیچیدہ گوئی کی بھی وافر مثالیں موجود ہیں۔ غالب کا امتیاز یہ ہے کہ وہ کسی اور کی زبان کو نہیں خود شعری زبان کو اس کی انتہا میں لے جانے کی کوشش کرتے ہیں۔ چیزوں کو آخری حدوں، انتہاؤں میں جا کر دیکھنے کا رویہ غالب کے یہاں موجود ہے۔ وجود سے پرے عدم، عدم سے بھی پرے، عنقا کی جستجو غالب کے یہاں زبان اور تصورات دونوں کی سطح پر موجود ہے۔ وجود کے ساتھ، وجود کی انتہا یعنی عدم تک جانا، ایک عظیم تناقض ہے۔ غالب اسی تناقض کے شاعر ہیں ؎

میں عدم سے بھی پرے ہوں، ورنہ غافل! بارہا میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

عدم سے پرے کیا ہے؟ عدم نفی ہے۔ نفی سے آگے کیا؟ ایک اور نفی یا نفی کی آخری انتہا؟ وجود، نفی کی آخری انتہا کو کیسے دیکھ سکتا ہے؟ یہیں سے غالب کی غزل کی لسانی ہیئت اور شعری تصورات میں قولِ محال کی صورتیں پیدا ہوتی ہیں۔ وجود کی حدوں میں مقید ہوتے ہوئے، اس کی آگہی رکھتے ہوئے، وجود سے ماورا ہی نہیں، ماورا کی آخری انتہاؤں تک جانے کی سعی، سب سے بڑا قولِ محال ہے۔ غالب کی غزل کی لسانی ہیئت میں بھی یہ قولِ محال دکھائی دیتا ہے۔ وہ چند لفظوں میں معنی کا سیل (جسے ان کے نقادوں نے ایہام کا نام دیا ہے) پیش کرنے کی خاطر، ان لسانی عناصر کی تعداد بڑھاتے ہیں جنھیں خارج کیا گیا ہوتا ہے۔ یعنی ان کے اشعار میں لفظوں کی غائب رعایتیں

زیادہ ہیں۔لفظوں کے باہمی روابط پیچیدہ ہیں۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے۔

بے خون دل، ہے چشم میں موج نگہ غبار
یہ میکدہ خراب ہے مے کے سراغ کا

پہلے مصرعے کا مفہوم یہ ہے: دل میں خون باقی نہیں، اس لیے وہ آنکھوں سے بھی نہیں بہہ رہا۔خون کے نہ ہونے سے نگاہ، غبار بن گئی ہے؛ ویران ہوگئی ہے۔صاف دکھائی نہیں دیتا۔ بہ ظاہر یہاں شعر کا معنی رک گیا یعنی مکمل ہوگیا ہے، لیکن معنی کے سلسلے میں کئی سوالات رکھتا ہے؛ یہ سوالات معنی کو متحرک کرتے ہیں۔ مثلاً دل میں خون کیسے ختم ہوا؟ کیا رونے سے یا ضعف سے؟ دوسرے لفظوں میں یہ غائب ہیں۔ اگلا مصرع معنی کو ایک اور سمت میں متحرک کرتا ہے۔آنکھوں کا میکدہ، شراب یعنی خون کی تلاش میں، اس کا نشان پانے کی کوشش میں ہے۔خون ملے گا، بہے گا تو نگاہ کا غبار دور ہو جائے گا۔آپ نے غور کیا، شعر کے اس بنیادی معنی کو مرتب کرنے میں ہمیں کئی غائب رعایتوں کو پیشِ نظر رکھنا پڑا۔ کچھ رعایتیں، کلاسیکی اردو غزل کے روایتی مضامین سے تعلق رکھتی ہیں اور کچھ عمومی ہیں۔ آنکھوں کو میکدہ کہنا، خون رونا، کلاسیکی روایت ہے۔ غالب محض کلاسیکی مضامین نہیں دُہراتے؛ ان کو معنی آفرینی کے لیے بروئے کار لاتے ہیں۔ وہ شعر کی لسانی ہیئت ایسی بناتے ہیں کہ معنی سفر کرتا محسوس ہوتا ہے، ان سمتوں میں سفر جنھیں معنی خود پیدا کرتا محسوس ہوتا ہے۔ یعنی شعر کا معنی، شعر کے وجود کی حدوں کو توڑ کر باہر جاتا محسوس ہوتا ہے۔ غالب کے اشعار اسی لیے ایک نوع کی طلسمی و تخیلی فضا کو جنم دیتے ہیں، جس میں حیرت اور معنی دونوں فراواں ہیں؛ وہ معانی جو ہمارے وجود، ہماری دنیا سے متعلق الجھنوں کو سلجھاتے ہیں۔ اسی شعر پر نگاہ کیجیے۔خون سے خالی آنکھ، میکدے کی مانند ویران ہے، لیکن مے کے نشان کو پانے کے لیے پر عزم ہے۔یہ ایک نادر شاعرانہ خیال ہے۔مغربی کینن اس شعر کو بھی حقیقت سے بعید کہے گا۔ حقیقت نگاری پر مبنی مغربی کینن میں دقت یہ ہے کہ وہ باہر کی حقیقت کو ادب کے لیے معیار اور کسوٹی بناتا ہے۔ جب کہ غالب کی شاعری، اپنے معانی کی مدد سے پہلے قاری کے ذہنی و جذباتی آفاق کو وسیع کرتی ہے، پھر باہر سے متعلق اس کے تجربے کو۔ دوسرے لفظوں میں غالب اور بڑی حد تک کلاسیکی شعریات، مغربی کینن کے برعکس چلتی ہے۔

اب چند باتوں پر غور کیجیے۔ کس چشم میں غبار ٹھہر گیا ہے اور وہ کس خونابے کی تلاش میں ہے؟ خونابے اور شراب میں کیا تعلق ہے؟ محض رنگ کا اشتراک تو کوئی خاص بات نہیں۔ اس شعر میں غالب نے لفظوں کے مابین پیچیدہ رشتے قائم کیے ہیں۔ خون / مے، چشم / میکدہ، موج نگاہ/ سراغ، غبار/ خراب۔لیکن دوسری جگہوں پر غالب، ایک ہی لفظ کو کئی معانی میں استعمال کرتے ہیں۔ دو

مشہور اشعار دیکھیے ؎

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

دونوں میں دشوار اور آساں جیسے عام فہم اور آسان الفاظ استعمال ہوئے ہیں لیکن دونوں اشعار کے معانی تک رسائی آسان نہیں۔ پہلے شعر پر نظر کیجیے۔ چوں کہ کسی کام کا آسان ہونا، دشوار ہے، اس لیے آدمی کو یہ آسانی حاصل نہیں کہ وہ انسان بن سکے۔ لیکن مفہوم صرف اتنا نہیں۔ یہ تو شعر کے مطلب کی تلخیص ہے۔ کوئی کام آسان کیوں نہیں ہوتا؟ کیا یہ ایک آفاقی حقیقت ہے یا جس زمانے میں (مغلیہ سلطنت کے خاتمے کی طرف تیزی سے بڑھ رہی تھی) یہ شعر لکھا جا رہا تھا، اس زمانے کی عمومی حقیقت تھی یا شاعر کا اپنا شخصی تجربہ تھا کہ اسے ہر کام کے انجام دینے میں دقت ہوتی تھی؟ لیکن ٹھہریے۔ ہم پہلے کہہ آئے ہیں کہ غالب، زبان کو اس کی انتہا تک لے جانے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ بات ہمیں لفظ ''کام'' کے ضمن میں دکھائی دیتی ہے۔ ہر کام سے دھیان ہر طرح کے کام یعنی کام کے سب معانی کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ فارسی میں کام کے معنی دہن کے علاوہ مراد اور مقصود کے ہیں، ہندی میں شہوت کے، جب کہ اردو میں پیشے، مشغلے، خدمت، کارگزاری، حوصلے، ہمت، حاجت اور غرض کے ہیں[۱۴]۔ تو گویا صرف کسی خدمت یا کارگزاری کو انجام دینا مشکل نہیں، بلکہ اپنی ہمت کو سدا برقرار رکھنا اور اپنی مراد، مقصود اور آرزو کی تکمیل کرنا بھی مشکل ہے۔ یہ آخری معنی ہمیں زیادہ اہم لگتا ہے۔ اس لیے کہ آدمی سے انسان کا سفر کارگزاری نہیں، بلکہ مقصود، مراد اور آرزو ہے، عظیم ترین آرزو بلکہ سب آرزوؤں کا حاصل ہے۔ نیز یہ ہمت و جرأت طلب ہے۔

اب دوسرے شعر پر غور کیجیے۔ یہ پہلی قرأت میں لسانی معما محسوس ہوتا ہے۔ نفی و اثبات کی بہ یک وقت موجودگی اور غیاب و خاموشی کے اہتمام نے اسے معما بنا دیا ہے۔ اگر تم ہمیں آسانی سے نہیں ملتے تو ہمارے لیے یہ سہل بات ہے؛ ہم تمھیں دیکھے بغیر خوش رہ لیں گے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ تمھارا ملنا مشکل نہیں ہے؛ تم آسانی سے مل جاتے ہو۔ غیاب یہ ہے کہ تم رقیب کے ساتھ ہوتے ہو اور وہ دانستہ تمھیں ہمارے سامنے لاتا ہے اور ہمارا دل جلتا ہے۔ اس غیاب تک ہم کلاسیکی شاعری کے رقیب سے متعلق مضمون کی مدد سے پہنچتے ہیں۔ غالب نفی و اثبات، خاموشی و گویائی اور آگے لذت آزار اور انفس و آفاق کو ایک ساتھ معرضِ اظہار میں لا کر قول محال کی صورتیں پیدا کرتے ہیں۔

ابھی ہم غالب کے اشعار کی لسانی ہیئت پر غور کر رہے ہیں۔ غالب شاعری میں ایہام پیدا

کرتے ہیں اور اندازہ ہے کہ وہ امیر خسرو کے ایہام کا تصور پیشِ نظر رکھتے تھے۔ ایک فارسی شعر میں خسرو سے تعلق بیان کیا ہے، وہ بھی زبان کے تعلق سے ۔

زبانِ من بہ جہاں بعد یک ہزار و دو یست   ظہورِ خسرو و سعدی بہ شش صد و پنجاہ

یعنی سعدی و خسرو کے ایک ہزار اور دو سو سال (ہجری) بعد میں دنیا میں آیا۔ وہ مجھ سے چھ سو برس پہلے آئے تھے۔ غالب ۱۲۱۲ھ (۱۷۹۷ء) میں جب کہ سعدی (۶۰۶ھ) اور خسرو ۶۵۱ھ (۱۲۵۳ء) میں پیدا ہوئے۔ غالب بہ طور شاعر اپنا تصور نہ تو اپنے معاصرین کے ساتھ کرتے تھے نہ پیش رووں کے خوشہ چیں کے طور پر، بلکہ عظیم پیش رووں کی صف میں کھڑا ہونا پسند کرتے تھے یا ان کے مقابل آنا۔ انھیں اپنی دیوتائی تخلیقی صلاحیت پر کبھی شک نہیں ہوا تھا۔ ''میں اہلِ زبان کا پیرو اور ہندیوں میں سوائے امیر خسرو دہلوی کے سب کا منکر ہوں۔[۴۲]'' عام طور پر ایہام سے شعر کا ذو معنی ہونا مراد لیا جاتا ہے۔ امیر خسرو نے سات معانی سے عبارت ایہام کو ایجاد کرنے کا دعویٰ کیا۔ خسرو کا قول ہے:

اگر اس سے قبل ایہام کی صورت دو چہروں کے ساتھ جلوہ نما ہوتی تھی جو دیکھتا حیران ہوتا تھا۔ خسرو کی طبع فکر نے ایسا ایہام ایجاد کیا جو آئینے سے زیادہ پسندیدہ ہے کیوں کہ آئینے میں ایک صورت، ایک خیال سے زیادہ نظر نہیں آتی لیکن یہ ایسا آئینہ ہے کہ اگر تم ایک چہرہ اس کے روبرو لاؤ تو یہ سات اور روشن خیال دکھاتا ہے۔[۴۳]''

خسرو کی آئینے اور لفظ کی بحث پہلے توجہ چاہتی ہے۔ ایم ایچ ابرام نے ۱۹۵۳ء میں *Mirror and Lamp* کے عنوان کی کتاب میں رومانوی ادبی تھیوری کو سمجھنے کی کوشش کی تھی۔ ابرام کی نظر میں آئینہ نقل کی اور چراغ تخیل کی نمائندگی کرتا تھا۔ امیر خسرو نے تیرھویں صدی میں شاعری کو آئینہ سمجھنے کی ممکنہ غلط فہمی کا ازالہ کیا۔ آئینہ بس وہی منعکس کرتا ہے جو سامنے ہے۔ ایک شے، ایک عکس۔ ایک لفظ، ایک معنی۔ لیکن خسرو کہتے ہیں کہ شاعری ایک اور طرح کا آئینہ ہے جس میں ایک شے کے مقابل سات عکس پیدا کیے جاتے ہیں۔ واضح رہے کہ خسرو نے آئینے کی بجائے چراغ نہیں کہا، کیوں کہ وہ چیزوں کو تضاد سے نہیں، فرق سے پہچانتے ہیں۔ شاعری کا آئینہ، سامنے کی چیزوں کو نہیں، خود اپنی وضع کی ہوئی چیزوں (معانی) کو منعکس کرتا ہے۔ غور کیجیے: خسرو کس طرح، حقیقت نگاری کے کینن (عام آئینے) کی تردید کی مدد سے ایک یکسر مختلف شعری کینن متعارف کروا رہے ہیں۔ یہاں بھی ایک دل چسپ اتفاق کی طرف دھیان جاتا ہے۔ ولیم ایمپسن نے ۱۹۲۵ء میں *Seven Types of Ambiguity* لکھی تھی۔ ایمپسن نے ابہام کی، جب کہ خسرو نے ایہام کی سات قسمیں بتائیں۔ خسرو نے ان قسموں تک رسائی کا طریقہ بھی بتا دیا، جو مشکل مگر ممکن ہے: ''جس شخص کو مصرعوں میں

داخل ہونے اور باہر نکلنے کا راستہ معلوم ہے، اس کے لیے یہ (راستے) غایت درجہ کشادہ ہیں۔'' غور کریں تو شاعری کو ایسا آئینہ بنانا کہ اس سے سات معانی کو منعکس ہوں، طلسم ہے۔ اس مقام پر ہم بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں کہ غالب نے اپنے اس مشہور شعر میں معنی کو طلسم کیوں کہا تھا۔

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

طلسم اور معنی کی گردش میں گہرا تعلق ہے؛ اس پر تفصیلی گفتگو سے پہلے، ایہام یا گردشِ معنی کے ضمن میں ایک اور نکتے کی طرف توجہ دلانا ضروری ہے۔ یہ تو واضح ہے کہ معنی کی گردش، زبان کے مخصوص استعمال سے وجود میں آتی ہے۔ بیدل کی مانند غالب کے یہاں بھی یہ خیال ملتا ہے کہ معنی صرف گویائی میں نہیں خاموشی میں بھی ہیں؛ شامل کیے گئے الفاظ میں نہیں، خارج رکھے گئے الفاظ میں بھی ہیں؛ اثبات ہی میں نہیں، نفی میں بھی ہیں۔ ایک جگہ وہ خاموشی کو اصل کہتے ہیں جہاں سے زبان کی نشوونما ہوتی ہے۔ یعنی خاموشی کوکھ ہے جہاں گویائی نشوونما پاتی ہے۔ واضح رہے کہ غالب، خاموشی و گویائی کو ایک دوسرے کا نقیض نہیں کہہ رہے۔ یہ تو سب کو معلوم ہے۔ لیکن غالب وہ باتیں پیش کرتے ہیں، جو پہلے کم ہی معلوم ہوتی ہیں۔ غالب کی نظر میں دونوں کا رشتہ اتنا سادہ نہیں جتنا بہ ظاہر نظر آتا ہے۔ ایک اور شعر میں غالب کہتے ہیں کہ مرگ بھی خاموشی ہے، لیکن یہ بجھی ہوئی شمع کی زبانی معلوم ہوئی ہے۔ اس کے قولِ محال پر ذرا غور کیجیے۔ شمع کا شعلہ زبان کی مانند ہے، اس شعلے کے بجھنے سے، شمع کی زبان باقی نہیں رہی؛ وہ خاموش ہو گئی۔ یوں اس کی خاموشی، مرگ ہے۔ یہی بات اہلِ زبان بھی کہتے ہیں کہ مرگ کا دوسرا نام خاموشی ہے۔ غالب طنز کر رہے ہیں کہ اہلِ زباں جس نکتے کو پیش کرتے ہیں، اس کو ایک شمع نے بیان کر دیا۔ دوسرے لفظوں میں اہلِ زباں کو شمع نے خاموش کر دیا۔ یوں خاموشی میں اوّل و آخر کا مفہوم موجود ہے۔ لیکن اس سے یہ خیال غلط ثابت نہیں ہوتا کہ خاموشی بھی معنی آفرینی کا منبع ہے۔ اصل سوال یہ ہے کہ شاعری میں وہ خاموشی کیسے پیدا کی جاتی ہے جس سے معانی پیدا ہوں؟ خاموشی، گویائی کا الٹ ہے نہ اس کا خاتمہ۔ خاموشی وقفہ ہے، ٹھہراؤ ہے، خالی جگہ ہے اور فاصلہ ہے۔ غالب اپنی شاعری میں لفظوں کے بیچ ان سب کا اہتمام کرتے ہیں۔ انھی معروضات کی روشنی میں خاموشی سے متعلق غالب کے اشعار دیکھیے۔

نشوونما ہے اصل سے غالب! فروع کو
خاموشی ہی سے نکلے ہے، جو بات چاہیے

نفسِ سوختہ رمزِ چمن ایمائی ہے
باغ خاموشیِ دل سے سخن عشق اسد

زبانِ اہل زباں میں ہے مرگ، خاموشی
یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانِ شمع

گدائے طاقتِ تقریر ہے زباں تجھ سے
کہ خامشی کو ہے پیرایۂ بیاں تجھ سے

خاموشی پر مزید بحث آگے آئے گی۔ اب طلسم۔غالب کے ذہن میں ایہام اور معنی کی کثرت کا تصور رہا ہوگا، لیکن معنی کو طلسم کہنے کے کچھ دوسرے اسباب بھی تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ لفظ، طلسم اور گنجینے میں تعلق، غالب کی دریافت نہیں۔عربی کا طلسم، یونانی طلسما سے ماخوذ ہے۔اس کے مفہوم میں نقش، خاکہ، لفظ شامل ہیں۔ گنجینوں اور دفینوں پر سانپ یا کسی اور جانور کا نقش بنا دیا جاتا تھا، جسے طلسم کہا جاتا تھا۔[۴۴] یہ سمجھا جاتا تھا کہ وہ فرضی سانپ گنجینے کی حفاظت کرے گا۔ایک خیالی نقش میں اس قدر قوت اور تدبیر تصور کرنا کہ وہ مستقبل کے ممکنہ مہیب ترین خطرات کا رخ پھیر دے گا یا ان کا مقابلہ کرلے گا، طلسم تھا۔ یوں وہ خیالی نقش، ایک نقش سے سوا تھا؛ وہ ایک حقیقی دنیا (دفینے) کو اس پراسرار، تصوراتی دنیا سے جوڑ دیتا تھا جس کے مؤثر ہونے میں صاحب نقش کو شک نہیں ہوتا تھا، کیوں کہ یہ صاحبِ نقش کے اندر موجود ہوتی تھی۔غالب سے پہلے میر تقی میر نے طلسم کو عالم کے ہونے نہ ہونے کے معنی میں باندھا تھا ؎

سہل مت بوجھ یہ طلسم جہاں
ہر جگہ یاں خیال ہے کچھ اور

عالم کسو حکیم کا باندھا طلسم ہے
کچھ ہو تو اعتبار بھی ہو کائنات کا

غالب کے یہاں طلسم کا لفظ میر کے بجائے، ہندوستان کی فارسی و اردو داستانوں سے آیا ہوا محسوس ہوتا ہے، جن میں طلسم اور اس کے لوازمات بڑی حد تک ہندوستان کی دین ہیں۔ غالب کو داستانوں سے غیر معمولی دل چسپی تھی۔ داستانِ امیر حمزہ، فسانۂ عجائب اور بوستانِ خیال انھیں خاص طور پر پسند تھیں۔ بوستان کے اردو ترجے حدائق انظار اور گلزار سرور کے دیباچے بھی لکھے تھے۔[۴۵] خود داستان کو ''بزم و رزم اور سحر و طلسم'' کہتے تھے۔[۴۶] بوستانِ خیال کی نویں جلد میں صاحبقراں کے پاس لوحِ طلسم ہے، جس سے وہ ہر اس مشکل پر قابو پاتا ہے یا محفوظ رہتا ہے جو انسان کی عقل، استطاعت اور طاقت سے کہیں بڑی ہے۔ یہاں طلسم کی باقی تفاصیل میں جانے کی گنجائش نہیں، غالب کی شاعری کے تعلق سے بس اتنا کہنا ضروری ہے کہ انھوں نے ایک طرف داستان کے لوحِ طلسم کو شاعری کے طلسمِ معنی میں منقلب کیا، دوسری طرف ہند مغل جمالیات سے رشتہ قائم کیا۔ ''انھوں نے اپنی فنتاسی اور اپنے شعری تجربوں میں داستانیت کو شعوری

اور لاشعوری طور پر جذب کیا ہے۔[۴۷]''

اسی مقام پر یہ ذکر بھی ضروری ہے کہ ہند مغل جمالیات سے غالب نے ایک اور چیز بھی اخذ کی۔ اسے نیم رخی جمالیات کہنا چاہیے۔ غالب کی شاعری کا اہم ترین اختصاص، اس کا مغل منی ایچر مصوری کی مانند نیم رخا ہونا ہے۔ مغلوں کے یہاں ''نیم رخی شبیہہ سازی مقبول ترین اندازِ مصوری تھا'' اور یہ ایرانی سے زیادہ ہندوستانی الاصل تھا۔[۴۸] غزل، منی ایچر مصوری کا شاعرانہ روپ کہی جاسکتی ہے۔ غالب کی شعری تمثالیں ہی نہیں، خود شعر ہی نیم رخا ہے۔ تھوڑا ظاہر اور زیادہ نہاں اور ٹیڑھا۔ لیکن ایک فرق ہے کہ نیم رخی مصورانہ شبیہیں، کسی شخص کی انفرادیت کو پوری طرح نمایاں کرنے سے قاصر محسوس ہوتی ہیں لیکن غالب کی نیم رخی جمالیات، ان کی انفرادیت کو اجاگر کرتی ہے۔ یہ جمالیات، ایک طرف معنی کی کثرت اور دوسری طرف زندگی کے تناقضات کو کو نمایاں کرنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ نیم رخے شعر اور تیرِ نیم کش، دونوں کا وار کاری ہے۔

داستان کے طلسم کو معنی کے طلسم میں منقلب کرنے کی بڑی وجہ خود طلسم بھی تھا۔ طلسم محض، حیرت و محال سے عبارت نہیں یا محض دل چسپی و تفریح کی چیز نہیں۔ طلسم، آدمی کی ہستی کے تصور کو مکمل کرتا ہے۔ حس، عقل، وجدان اور خواب مل کر آدمی کی ہستی کا احاطہ کرتے ہیں۔ نوآبادیاتی جدیدیت نے برصغیر کے آدمی کو اپنی ہستی کا ادھورا تصور کرنے کا اہتمام کیا۔ حس و عقل کو اہمیت دی، خواب و وجدان و تخیل کو توہمات کا منبع قرار دے کر ہستی کے تصور سے خارج کر دیا۔ محیر العقول باتوں کو غیر عقلی قرار دے کر بدنام کیا گیا اور جن اصناف و علوم میں یہ سب تھا، ان کی ملامت کی گئی۔ اصل یہ ہے کہ طلسم کہیں باہر نہیں، آدمی کے اندر وجود رکھتا ہے۔ طلسم، خواب کی نقل کے سوا کچھ نہیں۔ خواب میں زمان و مکان، علت و معلول کے وہ قوانین معطل ہو جاتے ہیں، جنھیں ہم اپنی بیداری کی زندگی کی اساس بناتے ہیں۔ خواب میں مرے ہوئے جی پڑتے ہیں۔ دور دراز جگہوں پہ رہنے والے ایک پل میں آن ملتے ہیں۔ خواب میں آدمی کے تجربے کی غیر معمولی توسیع ہوتی ہے۔ روزمرہ زندگی میں آدمی کی تنہائی اور گھر میں عدم موجود چیزیں، لوگ، درخت، پہاڑ، صحرا، جنگل، جانور اور وہ مخلوقات جنھیں آنکھ کبھی نہیں دیکھتی، وہ خواب میں آدمی کے آس پاس ہوتے اور اس سے کلام کر رہے ہوتے ہیں۔ نیز خوابوں میں، بہ قول بورخیس، آدمی خود ہی مصنف، خود ہی اداکار اور خود ہی اسٹیج ہوتا ہے۔[۴۹] یعنی اپنی سب حیثیتوں، جہتوں سمیت تخلیقی انداز میں موجود ہوتا ہے۔

خواب ہر آدمی کو یقین دلانے کے لیے کافی ہیں کہ وہ تخلیق کار ہے۔ خوابوں میں آدمی شیطانی و ربانی پہلوؤں سے آشنا ہوتا ہے۔ ان کی زبان علامتی ہوتی ہے۔ طلسم کی زبان بھی علامت

ہے۔اہم بات یہ ہے کہ آرٹ کی زبان بھی علامتی ہے۔خواب، طلسم اور آرٹ کی شعریات میں کچھ زیادہ فرق نہیں۔ غالب کی طلسم میں دل چسپی کا سبب، اس نفسی دنیا کو اپنی شعری کائنات میں باقاعدہ شامل کرنا تھا، جو خواب میں ظاہر ہوتی ہے؛ نیز طلسم کے ذریعے فن کی تخلیق کے سرچشمے تک پہنچنا اور اسے اپنی شاعری میں رواں کرنا تھا۔ خواب، عقلی تجربے کا دوسرا، اوجھل پہلو ہے،اسے شکست دینے والا ہے،مبہم ہے، الجھا ہوا ہے۔ معنی کا طلسم عام معنی کے دوسرے، اوجھل پہلو ہیں،مبہم ہیں؛ سایہ ہے، یعنی ان کی نفی کرتے ہوئے، ان کی توسیع کرتے ہیں۔ یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ طلسم کے بغیر شعر، آرٹ کے درجے کو نہیں پہنچ سکتا۔

داستانی طلسم، واقعہ آفریں ہوا کرتا تھا، غالب نے اسے معنی آفریں بنا دیا۔ معنی آفرینی کا طلسم، ایک نئی قسم کی فنتاسی ہے۔واقعاتی فنتاسی میں حیرت ہوتی ہے، معنی آفرینی کی فنتاسی میں انفس وآفاق کو کثیر زاویوں سے سمجھنے کے ممکنات ہوتے ہیں۔ داستانوں میں طلسم، ہیرو کی مشکلیں آسان کرتا ہے، معنی آفرینی کا طلسم صغیری و کبیری کائنات کے عقدوں کو آسان بناتا ہے۔ داستانی طلسم، زندگی کی انتہائی مثالی تصویر پیش کرتا ہے؛ بدی کی قوتیں نیکی سے شکست کھاتی ہیں،کائناتی قوتیں مرکزی کردار کی مدد کو دوڑے آتی ہیں۔غالب کی معنی آفرینی کا طلسم، زندگی کی کوئی مثالی تصویر پیش نہیں کرتا، بلکہ زندگی کے کڑے، تاریک حقائق کے روبرو کرتا ہے،تاہم فن کی جادوئی حیرت کے ساتھ۔ میر صاحب کو جہاں ایسا طلسم نظر آتا تھا جسے سمجھنا آسان نہیں تھا کیوں کہ طلسم کی مانند ہر شے مسلسل بدلتی تھی۔ غالب، عالم کے طلسم کو انسان کے رنج و راحت کے بنیادی تجربے کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے۔

طلسمِ آفرینش حلقۂ یک بزم ماتم ہے زمانے کے،شب یلدا سے،موئے سر پریشاں ہے

طلسم شش جہت، صید دام چشم گریاں ہے تمام اجزائے عالم، یک حلقہ گردابِ طوفاں ہے

یا میں غریب کشور گفت و شنود تھا عالم، طلسمِ شہرِ خموشاں ہے سربسر

پہلے شعر میں آفرینش کو ایسا طلسم کہا ہے، جس سے عالم میں بزمِ ماتم (بزم کا لفظ بھی داستان سے آیا ہے) برپا ہے۔ یہی مفہوم دوسرے شعر میں آیا ہے۔ غالب مخصوص شوخی کے انداز میں کہتے ہیں کہ عالم کے تمام اجزا، گریہ کر رہے ہیں۔ غالب خود لفظ طلسم کے معنی کو پلٹا رہے ہیں۔ وہ اپنی شاعری میں جس عالم کا ذکر کرتے ہیں، اس کا طلسم، حیرت نہیں، یک بزم ماتم ہے۔ ان دونوں اشعار میں یہ

بتایا گیا ہے کہ انسان کا دنیا کا تجربہ، دکھ، رنج اور تاریکی کا تجربہ ہے۔ بیسویں صدی کے جدید ادب کا سب سے اہم موضوع یہی تاریکی ہے۔ غالب، انیسویں صدی میں دنیا کا ڈسٹوپیائی تصور پیش کر رہے تھے۔ تیسرے شعر میں پورے عالم کو شہرِ خموشاں کے طلسم میں سربسر گرفتار دکھایا گیا ہے، کیوں کہ آدمی جو کچھ کہتا ہے، عالم اس کا جواب نہیں دیتا۔ یہ بیگانگی کا مضمون نہیں، دنیا کی انسان کے سلسلے میں لاتعلقی کا مضمون ہے۔ غالب پہلے شاعر ہیں جنھوں نے جدید دنیا میں بشر کے تجربے کو لکھا ہے۔ یہ سمجھنا درست نہیں کہ اس شعر میں غالب کا تخاطب، ان معاصرین سے ہے، جو ان کی شاعری کو مشکل کہہ کر رد کر رہے تھے۔ غالب، عالم یعنی دنیا و کائنات دونوں کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ غالب کے لیے یہ دنیا، جدید سرمایہ دارانہ دنیا تھی؛ اس میں آدمی منہا ہو رہا تھا؛ اس کے لیے انسان کی سطح پر زندگی بسر کرنا محال ہوتا جا رہا تھا۔ نوآبادیاتی عہد میں گفت و شنود کی ایک ایسی سلطنت وجود میں آ رہی تھی جس میں غالب اور ان کے ہم وطنوں کی زبان کو کوئی سمجھنے والا نہیں تھا۔ اسی تناظر میں غالب کا یہ شعر بھی پڑھیے ؂

ہے ہر اک فرد جہاں میں ورقِ ناخواندہ   کوئی آگاہ نہیں باطنِ ہم دگر سے

گویا ایک دوسرے کے ظاہر سے تو لوگ آگاہ ہیں، مگر باطن سے نہیں۔ کیوں؟ پہلی بات یہ ہے یہ شعر آدمی کے ظاہر و باطن کی تقسیم کو ایک حقیقت کے طور پر پیش کرتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ باطن، ایک الگ عالم ہے جہاں تک کوئی اور نہیں پہنچ سکتا اور یہ ظاہر کے مقابلے میں حقیقی ہے۔ فرد کو ورق ناخواندہ کہنے کا مفہوم ہی یہ ہے کہ اگر باطن کو نہیں پڑھا تو آدمی کو نہیں پڑھا۔ اسی سے دو مزید باتیں واضح ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ باطن کی اپنی زبان ہے، جسے کوئی دوسرا نہیں پڑھ سکتا۔ اس زبان میں سریت، خوف دونوں شامل ہو سکتے ہیں۔ جدید فرد کا اپنے سماج سے بڑا گلہ ہی یہ ہے کہ کوئی اسے سنتا ہے نہ سمجھتا ہے۔ غالب کا جدید فرد بہ یک وقت سماج اور کائنات دونوں سے مخاطب ہوتا ہے۔ بیسویں صدی کے جدید فرد نے سماج کے آگے اپنا سینہ چاک کیا۔ غالب، آفاق بلکہ عدم سے بھی آگے فرد کی نوا کو لے جاتے ہیں۔ غالب کی جدیدیت، ایک عظیم شاعر کی جدیدیت ہے۔ بیسویں صدی کی جدیدیت، اب تک عظیم شاعر کی راہ دیکھ رہی ہے تو اس کا سبب، اس کے فرد کا محدود تصور ہے۔

آزادگی کا لفظ اب روزمرہ لغت ہی نہیں معاصر ادبی فرہنگ میں بھی شاید ہی استعمال ہوتا ہو۔ ہم فکر و اظہار کی آزادی، حریت پسندی، مزاحمت، بغاوت، انتخاب، انفرادیت جیسے الفاظ بار بار بولتے اور لکھتے ہیں؛ شعوری یا لاشعوری طور پر ہم انھیں مغربی جدیدیت کے دیے گئے معانی میں استعمال کرتے ہیں۔

مغربی جدیدیت کے مطابق: فرد اپنے ارادے، اپنی عقل کی بنیاد پر فیصلے کرنے اور جینے کے ڈھنگ کے انتخاب میں آزاد ہے۔ غالب کی آزادگی چیزے دیگر ہے۔ غالب کی جدیدیت کو آزادگی کے بغیر نہیں سمجھا جا سکتا۔غالب کے یہاں آزادگی کے ساتھ آزادہ روی اور وارستگی کے الفاظ بھی متبادل کے طور پر ملتے ہیں۔ غالب کی نظر میں آزادگی، آزادی سے زندگی کرنے کا ایک مسلک، مشرب اور ذوق ہے۔ ہند مغل تہذیب میں آزادگی کی قبولیت موجود تھی؛ غالب نے اسے اپنے مزاج ذوق کا حصہ بنایا اور اسے نشوونما دی۔ یہاں تک کہ آزادگی پر غالب کی مہر اور دستخط ثبت ہوگئے۔ غالب کو مہمل گوئی کا طعنہ سننا پڑا، آزادہ روی کا نہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ غالب کی آزادہ روی، محض انھیں صاحبِ ذوق شخص کے طور جینے کا موقع نہیں دیتی تھی بلکہ یہ اپنے زمانے کی مقتدرہ کو بھی ہدف پر رکھتی تھی۔

آزادگی کا ذوق ایک طرف ان کی نجی، سماجی، ذہنی و جذباتی زندگی میں ظاہر ہوتا تھا، دوسری طرف انھیں تخلیقِ شعر میں خود اپنی ہستی کو سرچشمہ معنی تصور کرنے اور اس سے وابستہ مشکلات کا سامنا کرنے کے قابل بناتا تھا۔آزادگی سے ان کی سماجی زندگی میں کشادہ روی، اعلیٰ ظرفی اور وسیع النظری کے رویے پیدا ہوئے۔ ان کے حلقۂ احباب میں ہر مذہب و مسلک کے لوگ شامل تھے۔لیکن ظاہر ہے، یہ سب مرد تھے؛ انیسویں صدی کی دہلی میں مجلسی زندگی اصل میں مردانہ تھی۔ نجی اور سماجی زندگی میں امتیاز ایک فریب ہے؛ آدمی کی ذہنی زندگی، اس کی سماجی زندگی میں پوری طرح منعکس ہوتی ہے، بلکہ یہ کہنا مناسب ہوگا کہ ذہنی تصورات، جنھیں آپ اپنا مسلک بنا لیتے ہیں،ان کے اظہار کا میدان سماجی زندگی ہی ہے۔ غالب کے لفظوں میں اگر آپ آزادہ رو ہیں، چیزوں کو اپنی، شخصی نظر سے دیکھنے کا ذوق و مسلک رکھتے ہیں تو آپ یہی حق دوسروں کو بھی دیتے ہیں؛آپ دوسروں کو یہ حق دیتے ہیں کہ وہ آزادانہ تفکر سے کسی بھی نتیجے پر پہنچیں اور اس کا اظہار کریں، اس سے سماج میں مساوات اور صلحِ کل کا ماحول پیدا ہوتا ہے اور لوگوں کی باہمی عداوتیں ختم ہوتی ہیں۔تفتہ کے نام خط میں لکھا کہ، ''میں بنی آدم کو، مسلمان ہو یا ہندو یا نصرانی، عزیز رکھتا ہوں اور اپنا بھائی سمجھتا ہوں۔ دوسرا مانے یا نہ مانے۔[۵۰]''

آزادہ رو ہوں اور مرا مسلک ہے صلحِ کل ہرگز کبھی کسی سے عداوت نہیں مجھے

بہ ظاہر یہ شعر ایک اخلاقی تصور کو پیش کرتا ہے اور اپنے اظہار میں راست نظر آتا ہے۔لیکن اس میں بھی غالب کی نیم رخی جمالیات موجود ہے۔اس شعر میں کوئی استعارہ و علامت نہیں؛ سب الفاظ سادہ و عام فہم ہیں، لیکن ایک معنوی گرہ کا اہتمام پھر بھی موجود ہے۔آزادہ رو، ہر بندھن سے

آزاد ہوتا ہے۔ چوں کہ عداوت بھی ایک بندھن ہے، اس لیے انھیں کسی سے عداوت نہیں۔ نیز جہاں افراد آزادہ روی کو ایک مسلک کے طور پر اختیار نہیں کریں گے، وہاں دوسروں کا محاکمہ سماج کی عائد کردہ شناختوں کی روشنی میں کیا جائے گا اور اس سے دشمنیاں پیدا ہوں گی۔ اس طرز فکر کا سہرا صرف غالب کے سر باندھنا مناسب نہیں؛ اردو کی کلاسیکی شاعری میں اس کی نمائندگی کرنے والا رندی کا تصور پہلے سے موجود تھا۔ رندی، زہد کو سب سے زیادہ طنز کا نشانہ بناتی ہے جو آدمی کی آزاد مشربی کا گلا گھونٹتا ہے۔ رند، علائق سے آزاد شخص تھا، خواہ وہ دنیوی ہوں، ذہنی یا جذباتی۔ مثلاً؎

اس رند کی بھی رات گزر گئی جو عور تھا　　منعم کے پاس قاقم و سنجاب تھا تو کیا

(میر تقی میر)

کلاسیکی شاعر، وحدت الوجودی تصوف کی مخصوص تعبیر کے زیرِ اثر کفر کو فخریہ انداز میں پیش کرتا تھا۔ وہ خود کو کافر و رند کہہ کر ان سب سے الگ کر لیتا تھا جو آنکھیں بند کر کے اسی ڈھب سے زندگی جیتے ہیں جو انھیں زمانے اور تقدیر سے ملتی ہے۔ کافر و رند، خیال و نظر کی آزادی اور بے خوفی میں یقین رکھتے تھے۔ وہ زمانے اور اس کی تقلید پرستانہ روشوں کے شوخ نقاد تھے۔ غالب کے یہاں بھی اس نوع کے مضامین ملتے ہیں، لیکن ان کی درجہ دوسری ہے اور طرزِ فکر دوسرا ہے۔ غالب جس طرح نجی وسماجی زندگی (سیاسی نہیں، سیاسی تصورات میں وہ مصلحت پسند تھے) میں امتیاز کو فریب جانتے تھے، اسی طرح وہ تخیل و تعقل میں کسی ثنویت کے قائل نہیں تھے۔ غالب کے اکثر نقاد ان کی شاعری کا مطالعہ، تخیل و تعقل یا وجدان و منطق کی ثنویت کے اسیر ہو کر کرتے ہیں۔ نظم طباطبائی، یوسف حسین خان، خلیفہ عبدالحکیم، یوسف سلیم چشتی خاص طور پر غالب کی شاعری کی تعبیر میں تصوف کو حکم بناتے ہیں۔ قیامِ پاکستان کے بعد جیلانی کامران نے یہی روش اختیار کی۔ جب کہ غالب کو جدید شاعر تصور کرنے والے نقادوں نے ان کے تعقل کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ حالاں کہ غالب چیزوں کو ثنویت کی نظر سے دیکھتے ہی نہیں تھے۔ یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ کیا رندی و زہد یا کفر و دین ثنویت نہیں ہیں، کیوں کہ غالب ایک کی ستائش اور دوسرے پر شوخ انداز میں تنقید کرتے ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ غالب کی تنقید، اس ثنویت کو ختم کرنے کی خاطر ہے۔ ان کا مقصود آزادگی ہے۔ یہ اشعار دیکھیے؎

خوشا رندی و جوش زندہ رود و مشرب عذبش　　برلب خشکی چہ میری در سرابستان مذہب ہا

[مے خواری اور موجزن زندہ رود کے طور طریقے کتنے اچھے ہیں۔ تو مذہب کی ان راہوں میں کیوں پیاسا جان دے رہا ہے، جو سرابوں کی طرح ہیں]

جز سخن کفرے و ایمانے کجا است   خود سخن از کفر و ایماں می رود
[کفر و ایمان، باتوں کے سوا کہاں موجود ہیں، اور کفر و ایماں سخن ہی سے نکلے ہیں]
کفر و دیں چیست جز آلائش پندار وجود   پاک شو پاک کہ ہم کفر تو دین تو شود
[کفر و دین، پندار وجود کی آلائش کے سوا کیا ہیں؟ اس آلائش سے پاک ہو جا تا کہ تیرا کفر بھی ایمان بن جائے]
خوش بود فارغ ز بند کفر و ایماں زیستن   حیف کافر مردن و آوخ مسلماں زیستن
[کفر و ایماں کی بندش سے آزاد ہو کر جینا کس قدر لطف انگیز ہے۔ کافر ہو کر مرنے اور مسلماں ہو کر جینے، دونوں پر افسوس]
عیش و غم در دل نمی استد، خوشا آزادگی   بادہ و خونابہ یکساں است در غربال ما
[کیسی اچھی بات ہے کہ خوشی اور غم دونوں میرے دل میں نہیں ٹھہرتے۔ میری چھلنی میں شراب اور خون یکساں طور پر بہ جاتے ہیں]

غالب ان لوگوں پر تنقید کرتے ہیں جو اِس لمحے، دسترس میں موجود دنیا، جس کا تجربہ کیا جا سکتا ہے، جس کے رنج و راحت، نفع و ضرر کو محسوس کیا جا سکتا ہے، اسے ترک کر کے کسی دوسری دنیا، خواہ وہ مثالی ہی کیوں نہ ہو، کے لیے جان لڑا دیتے ہیں؛ یعنی وہ لوگ جو زمین پر موجود زندہ رود کو آسمانی جنت پر ترجیح دیتے ہیں۔ غالب، اسی زمین، اسی انسانی بدن، اسی کی آرزوؤں، اسی کے عظیم ترین آدرشوں، اسی کی ناکامیوں، حسرتوں اور اسی انسانی تخیل و تعقل کو اہمیت دیتے ہیں، جو آدمی کو حقیقت میں میسر ہے۔ وہ انکارِ خود کی سب روشوں کا انکار کرتے ہیں۔ غالب خود کو یا زیادہ صحیح معنوں میں انسانی ذات کو ایک ظرف یا container نہیں قرار دیتے۔ وہ انسانی ذات کے لیے غربال کا استعارہ استعمال کرتے ہیں، پیالے کا نہیں۔ پیالے میں جب کوئی شے ڈالی جاتی ہے یا contain کی جاتی ہے تو وہ پیالے میں بھی تبدیلی لاتی ہے، اسے contain کرتی ہے، یا contaminate کرتی ہے۔ مگر غربال میں کوئی شے نہیں ٹھہرتی۔ جس طرح خاموشی میں آواز، لفظ، بیانیے سب منہا ہو جاتے ہیں، اسی طرح چھلنی میں چیزیں مسلسل منہا ہوتی رہتی ہیں، اور وہ چھلنی کو ملوث کرنے میں کامیاب نہیں ہوتیں۔

غالب سے پہلے کلاسیکی شعرا عام طور پر کفر کی ستائش کرتے تھے، (مثلاً میر کا مشہور شعر ہے۔

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

لیکن غالب نے ایک بڑا قدم اٹھایا۔ کفر اور دین، دونوں کو پندارِ وجود کی آلائش کہا۔ دنیا کو

کفر یا دین کی نظر سے، تعقل یا وجدان کی آنکھ سے، سفید و سیاہ کی رو سے، یعنی کسی بھی قطعیت کے ساتھ دیکھنا اور سمجھنا، متکبرانہ رویہ ہے۔ غالب اپنی شاعری میں یہ منکشف کرتے ہیں کہ بہ ظاہر کفر اور دین ایک دوسرے کو بے دخل کرتے ہیں مگر حقیقت میں وہ دونوں ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔ کفر بغیر دین کے اور دین بغیر کفر کے اپنے معنی قائم نہیں کرسکتا؛ اس سے ایک دوسرے سے خود کو بچانے اور ایک دوسرے کو مخالف سمت میں مسلسل دھکیلنے کا رویہ پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں دین کے تخیل میں، کفر ایک حقیقی دشمن کے طور پر مسلسل موجود ہے۔

غالب جب یہ کہتے ہیں کہ کفر و ایماں دونوں سخن یعنی زبان، کلام، شاعری میں موجود ہیں تو اسی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ نیز غالب کے مذکورہ شعر کا مدعا یہ محسوس ہوتا ہے کہ کفر و دیں کی جس حقیقت سے ہم انسان واقف ہوتے ہیں یا دوچار ہوتے ہیں، یا جس کے زیرِ اثر رہتے ہیں، وہ لسانی ہے۔ کچھ حقیقتیں قبل لسانی ہوسکتی ہیں، اور ماورائے لسانی بھی ہوسکتی ہیں، اور ان میں مذہبی تجربے کی حقیقت بھی شامل کی جاسکتی ہے، لیکن غالب ''کفر و دیں کی ثنویت'' کو لسانی حقیقت قرار دیتے ہیں۔ یعنی وہ ایک طرف خارجی، قابل مشاہدہ حقیقت سے مختلف حقیقت ہے، اور دوسری طرف وہ قبلِ لسانی اور ماورائے لسانی حقیقت سے علیٰحدہ ہے۔ قبلِ لسانی یا ماورائے لسانی حقیقت، سماج میں اپنے اثبات کی آرزو نہیں رکھتی؛ وہ اپنے ''ہونے'' میں مست ہوتی ہے، اسے خود کو منوانے کی تمنا نہیں ہوتی۔ لیکن لسانی حقیقت سماجی دنیا میں نہ صرف خود کو منوانا چاہتی ہے، اور اس کے لیے وہ سماج میں طاقت کے موجود رشتوں کے نظام کا باقاعدہ حصہ بنتی ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کفر و ایماں مسلسل لسانی پیکار میں مبتلا رہتے ہیں؛ کفر و ایماں کی جنگ بڑی حد تک ''لسانی جنگ'' ہوتی ہے؛ دونوں اپنے دلائل کے اظہار کے لیے زبان کا خطیبانہ اور مناظرانہ استعمال کرتے ہیں۔ کفر ودیں کی لسانی پیکار اگرچہ اکثر مابعد الطبیعیاتی دلائل سے کام لیتی ہے، لیکن اس کا ہدف طبعی دنیا میں طاقت کا حصول یا طاقت کے نظام میں حصہ ہوتا ہے۔ جہاں کلام میں مخاطِب کی شناخت واضح ہوگی، وہاں ''کہنے'' کی صفت پر ''کرنے'' کی ترغیب غالب ہوگی۔

ایک اور چیز بھی ہے جو کفر و دیں کو سخن قرار دیتی ہے۔ جو ثنویت، زبان میں ہے، وہ کفر و دیں میں بھی ہے۔ وہ اس بڑی ثنویت کو سب سے بڑی قید یعنی ذہن و ادراک کی قید سمجھتے تھے۔ لٰہذا یہ ثنویت آزادگی کی راہ میں رکاوٹ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ صاف کہتے ہیں کہ جینے کا اصل لطف کفر و ایماں کی بندش سے آزادی میں ہے۔ واضح رہے کہ وہ کسی خاص مسرت کی نہیں، جینے کی مسرت کی بات کر رہے ہیں۔ آزادی کے ذوق کے ساتھ جینا ہی اصل جینا ہے۔ آج، جب کہ ہم

مشرق و مغرب سے لے کر سائنس و مذہب، عقل وجدان، مذہبی و دنیوی زندگی، کلاسیکیت و جدیدیت تک اور دال و مدلول جیسی ثنویتوں کے اسیر ہیں، ہمارے لیے اس تصور کو سمجھنے میں دقت ہو سکتی ہے کہ ثنویت سے آزاد بھی ہوا جا سکتا ہے اور یہ آزادی کس قدر ضروری ہے۔

غالب کی نظر میں تمام ثنویتیں قید ہیں۔ کفر و ایمان کی مانند غم اور خوشی بھی ثنویت ہے۔ غم اور خوشی ایک دوسرے پر منحصر بھی ہیں اور ایک دوسرے کی نفی کرنے والے اور ایک دوسرے کو بے دخل کرنے والے ہیں۔ خوشی کا نہ ہونا، غم اور غم کا نہ ہونا خوشی ہے۔ ایک کی موجودگی، دوسری کے غیاب پر منحصر ہے۔ واضح رہے کہ دوسرا غیاب میں ہے مگر موجود ہونے کے تمام وسائل کا حامل ہے۔ لہٰذا آدمی کے لیے دونوں قید ہیں۔ غالب غم و خوشی کی اس ثنویت یا قید سے بھی آزاد ہونے کا تصور پیش کرتے ہیں ؎

شادی سے گزر کہ غم نہ ہووے　　اردی جو نہ ہو تو دَے نہیں ہے

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج　　مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

ہوا جب غم سے یوں بے حس تو غم کیا سر کے کٹنے کا　　نہ ہوتا گر جدا تن سے تو زانو پر دھرا ہوتا

زندانِ تحمل میں مہمانِ تغافل ہیں　　بے فائدہ یاروں کو فرقِ غم و شادی ہے

ثنویت سے آزادی کی ایک سے زیادہ صورتیں ممکن ہیں۔ گزشتہ صفحات میں بودھی مفکرین کے لسانی نظریات کا ذکر کیا گیا ہے۔ غالب تک ان کی رسائی، بیدل کے توسط سے ہوئی تھی۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات میں صرف شونیتا کا ذکر کیا ہے۔ کچھ اور بودھی لسانی تصورات کی مماثلت بھی غالب کے تصورات سے ملتی ہے۔ بودھی معنیات، زبان کو اضدادی جوڑوں سے آزاد کرتی ہے۔ مثلاً وہ علم کو محض دنیوی اور ورائے دنیوی میں نہیں بانٹتی، بلکہ اسے حقیقی طور پر، فرضیے سے، فکر سے، شہادت سے، مراقبے سے، صوفیانہ تجربے سے، دوسروں سے سن کر اور دوسروں سے بغیر سنے (کسی اور وسیلے سے) حاصل کیے گئے علم میں تقسیم کرتی ہے۔[۵۱] یوں علم ثنویت سے آزاد ہو کر وسیع و بے کنار ہو جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اپنی اصل کو پا لیتا ہے۔ مغربی جدیدیت دیگر تصورات کی مانند، علم کو بھی اس کی ضد سے پہچانتی ہے۔ علم، جہالت کی ضد ہے۔ وہ صرف اسی کو علم قرار دیتی ہے جسے عقلی و مشاہداتی طریقے سے اخذ

کیا گیا ہو؛ باقی سب چیزیں، جن میں یہ طریقہ اختیار نہیں کیا گیا وہ جہالت اور توہم ہیں۔ مغربی جدیدیت، سائنسی علم ہی کو تہذیب کی معراج سمجھتی ہے۔ اسی کو سائنسیت کہا گیا ہے۔ اسی منطق کی رو سے، مغرب چوں کہ سائنسی علم میں ترقی یافتہ ہے، اس لیے تہذیب کی سیڑھی پر سب سے بلندی پر ہے اور وہ سب اقوام (ایشیا/مشرق، افریقا، لاطینی امریکا) جو سائنسی علم کی حامل نہیں، وہ جاہل، پس ماندہ اور غیر مہذب ہیں۔

ہمیں غالب کی جدیدیت میں غالباً بودھی نظریات کے اثر سے ثنویت کے انسداد کی کوشش ملتی ہے۔ بلاشبہ غالب کے یہاں ایسے الفاظ ملتے ہیں جو ایک دوسرے کی ضد ہیں، لیکن غالب ان میں ضد کی بجائے، دوسرے رشتے دیکھتے ہیں۔ غالب، اس عام تسلیم شدہ حقیقت سے اختلاف کرتے ہیں کہ چیزیں لازماً ضد سے پہچانی جاتی ہیں؛ چیزوں کی پہچان کچھ دوسری خصوصیات سے بھی ممکن ہے۔ یا چیزوں میں صرف ضد کے نہیں، دوسرے رشتے بھی ہیں۔ اپنی اصل میں یہ وہی عمل ہے، جسے ہم پیچھے گردشِ معنی کا نام دے آئے ہیں؛ عام لفظ کو معنی کے طلسم میں بدلنا۔ لفظ کو اس کی ضد سے آزاد کر کے، اس کے اطراف کو کھول دیا جاتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ ضد کی بجائے کون سے رشتے ہو سکتے ہیں؟ جس طرح علم کسی ایک حتمی سرچشمے اور کسی واحد طریقے پر منحصر نہیں، اسی طرح اشیا، تصورات، کیفیات اور خیالات کے ''اطراف'' بھی کھلے ہیں؛ وہ ایک طرح سے آزاد ہیں۔ کم وبیش ویسے ہی جیسے آزادہ رو شخص، سب لوگوں سے روابط رکھتا ہے اور صلح کل کو فروغ دیتا ہے۔ ضد کی بجائے غالب جن رشتوں کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں انھیں وسیع مفہوم میں حسنِ تعلیل کا نام دیا جا سکتا ہے۔

مشرقی شعریات نے حسنِ تعلیل کی مدد سے ''کھلے اطراف کی حامل'' ایک منطق دریافت کی تھی، جسے ہمارے نقادوں نے میکانکی بنا کے رکھ دیا یا بھلا دیا۔ حسنِ تعلیل کی روایتی تعریف کے مطابق ''ایک چیز کو کسی چیز کی صفت کے لیے علت ٹھہرانا اور دراصل وہ اس کی علت نہ ہو۔[۵۲]'' یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ وہ عام طور پر معلوم علت نہ ہو۔ علت، مخفی ہوتی ہے اور مسلسل تجربات یا عقلی تجزیے سے اخذ کی گئی ہوتی ہے۔ حسنِ تعلیل کی علت، ظاہر کے مشاہدے سے اخذ کی گئی ہوتی ہے۔ یہ کہنا کہ حسنِ تعلیل کی علت محض حسین یا شاعرانہ ہوتی ہے، اسے محدود کرنا ہے۔ شاعر اس کی مدد سے متفرق اشیا و مظاہر میں کچھ گہرے، کم معلوم مگر حیرت زا رشتے دریافت کرتا ہے۔ وہ ہمارے اندر اس یقین کو پختہ کرتا ہے کہ بہ ظاہر ایک دوسرے سے مختلف، متفرق، بے تعلق نظر آنے والی اشیا کسی گہرے داخلی رشتے میں بندھی ہیں۔ ان میں ہم آہنگی (harmony) ہے۔ لیکن ظاہر ہے، اس کا انحصار ایک طرف شاعر کی فنی صلاحیت پر ہے کہ وہ کہاں صرف چونکاتا ہے اور کہاں ایک نئی حقیقت

سامنے لاتا ہے اور دوسری طرف اس کے وجدان پر کہ وہ حسنِ تعلیل کی مدد سے نئے معانی خلق کرتا ہے یا نہیں۔اب غالب کا یہ مشہور شعر دیکھیے ۔

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی　　چمن زنگار ہے آئینہ بادِ بہاری کا

لطافت و کثافت، ایک دوسرے کی ضد ہیں، لیکن غالب کی نظر میں لطافت و کثافت ایک اور رشتے میں بندھی ہیں۔ لطافت میں کثافت بہ صورت علت شامل ہے۔عام طور پر سمجھا جاتا ہے(مغربی جدیدیت کی رو سے خصوصاً) کہ جہاں لطافت ہوگی، وہاں کثافت نہیں اور جہاں کثافت ہوگی وہاں لطافت کا گزر نہیں؛ ایک، دوسرے سے مسلسل تصادم کی کیفیت میں اور نفی کرنے والی ہے، لیکن غالب یہ کہہ رہے ہیں ان میں سیاہ وسفید کا رشتہ نہیں بلکہ وہ مل کر ایک سرمئی منطقہ خلق کرتی ہیں۔غالب پہلے ایک بیان یا مفروضہ پیش کرتے ہیں، پھر اس کی دلیل (حسنِ تعلیل) لاتے ہیں۔ بادِ بہار کبھی آئینہ نہ بنے اگر چمن بہ طور زنگار موجود نہ ہو۔یہی زنگار، کثافت ہے، اور آئینہ لطافت ہے۔یہ سب اتنے لطیف پیرائے میں کہا گیا ہے کہ ہمارے ذہن میں ہم آہنگی کا تصور پیدا ہوتا ہے، نفی وتصادم کا نہیں۔اسی نوع کے مزید اشعار دیکھیے ۔

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی　　ہیولیٰ برق خرمن کا ہے، خونِ گرم دہقاں کا

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی　　عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

ہے خیالِ حسن میں حسنِ عمل کا سا خیال　　خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا

ان اشعار میں بھی غالب، پہلے ایک بیان یا مفروضہ پیش کرتے ہیں، پھر اس کے حق میں علت لاتے ہیں۔ان سب اشعار میں ایک بات مشترک ہے۔ یہ کہ کوئی لفظ، کوئی خیال، کوئی تصور آہنی دیوار نہیں رکھتا۔تعمیر میں خرابی، خرمن ہی میں بجلی، عشق میں الفتِ ہستی، عبادت میں افسوس، گور میں حسنِ محبوب کا خیال شامل ہے۔جنھیں ہم تضادات کہتے ہیں، وہ ایک دوسرے کی نفی کرنے والے ہوتے ہیں، غالب انھیں نہ صرف ایک جگہ لے آتے ہیں، بلکہ ایک ایسا سرمئی منطقہ خلق کرتے ہیں جہاں دونوں کی خصوصیات پہلو بہ پہلو موجود ہوتی ہیں۔ غالب سے پہلے عشق کی معراج، عشق میں خاموشی سے جان دے دینا تھا۔ غالب کا جدیدیت پسند ذہن ایک طرف سراپا رہنِ عشق کا تصور باندھتا ہے اور دوسری طرف ہستی کی محبت کو ناگزیر کہتا ہے۔ آدمی میں عشقِ محبوب اور عشقِ ذات دونوں بہ یک وقت اور شدت کے ساتھ موجود ہو سکتے ہیں۔عشق، برق کی مانند سب کچھ جلا دیتا ہے،

لیکن اس پر پہلوں کی مانند خوشی نہیں، افسوس ہے۔

غالب ماضی کے سب مشہور عشاق پر شوخ تنقید بھی کرتے ہیں۔ فرہاد کے جان دینے کو خسرو کی عشرت گاہ کی مزدوری کہتے ہیں اور اس لیے اس کی نیک نامی کو قبول کرنے پر تیار نہیں۔ اسی طرح تیشے سے اپنی جان لینے پر بھی اسے طعنہ دیتے ہیں کہ وہ رسوم کا پابند تھا۔

عشق و مزدورِ عشرت گہہ خسرو، کیا خوب! ہم کو تسلیم نکونامی فرہاد نہیں

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن، اسد سرگشتۂ خمار رسوم و قیود تھا

منصور کے انا الحق کے نعرے پر بھی سوال قائم کرتے ہیں اور ان کی مانند اس نوع کے اعلان کو تنگ ظرفی کہتے ہیں۔

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن ہم کو تقلید تنک ظرفیِ منصور نہیں

غور کریں تو غالب کی ان عشاق پر تنقید یہ ہے کہ ان میں آگہی اور ضبط کا فقدان تھا۔ فرہاد میں آگہی نہیں تھی اور منصور میں ضبط نہیں۔ تنقید کا ایک سبب، اپنی ذہنی دنیا میں کسی بھی پدری شبیہہ کو قائدانہ کردار دینے سے انکار بھی تھا۔ وہ اپنی ہستی ہی کی آگہی و غفلت کے قائل تھے۔ علاوہ ازیں غالب کی نظر میں زندگی تضادات سے مملو ہے؛ ان تضادات کی آگہی اور آگہی کے پیدا کردہ آشوب پر ضبط کر کے جینا ہی اصل کارنامہ ہے۔ غالب زندگی کو اس قدر عظیم نعمت سمجھتے ہیں کہ کوئی مقصد اس سے بڑا نہیں ہوسکتا۔ ایک شعر میں تو اپنا یہ مسلک کھل کر بیان کر دیا ہے۔ پوری عمر کی عبادت بھی زندگی کے مٹنے کے غم کا مداوا نہیں کرسکتی۔ اس شعر میں جدید شعور کے حامل انسان کی روح کھنچ کر آ گئی ہے۔ چند روزہ فرصتِ ہستی کا ختم ہونا، ایک ایسا انسانی غم ہے جس کا سابقہ دیوتاؤں کو نہیں پڑتا۔ اسی سبب سے آدمی اور آسمانی دیوتاؤں کے تجربے، دانائی اور اخلاقیات میں فرق پیدا ہوتا ہے۔ یہ جرأت، غالب ہی کر سکتا تھا ؎

مٹتا ہے فوتِ فرصتِ ہستی کا غم کوئی عمر عزیز صرفِ عبادت ہی کیوں نہ ہو

زندگی سے ثنویت کو ختم کرنے کی ایک دوسری صورت یہ ہے کہ غم و خوشی جیسے جذبوں میں سے کسی ایک سے حتمی وابستگی نہ ہو۔ غالب، غم یا خوشی کے جذبوں کی نفی نہیں کرتے، نہ انھیں واہمہ خیال کرتے ہیں۔ غالب جانتے تھے کہ غم نہ صرف جاں کو گھلا دینے والا ہے، بلکہ غمِ عشق اگر نہیں ہو گا تو غمِ روزگار ہوگا۔ نیز وہ قیدِ حیات اور بندِ غم، دونوں کو ایک کہتے تھے۔ اس کے باوجود انھیں آزادگی عزیز تھی۔ غم کا ہونا، اس کے جاں سوز ہونے کا عرفان بھی انھیں بنیادی طور پر غم پسند شاعر نہیں بناتا۔ وہ یہ تسلیم کرنے کے باوجود کہ ؎

کیوں گردش مدام سے گھبرا نہ جائے دل   انسان ہوں، پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

غم سے حتمی وابستگی کو زندگی کش قرار دیتے محسوس ہوتے ہیں؛ غم یا خوشی سے حتمی وابستگی، ہستی کے دوسرے امکانات سے روگردانی سکھاتی ہے۔ نیز ان کے آزادی کے ذوق کا تقاضا تھا کہ غم ہو کہ خوشی، ان سے وابستگی اپنے اختیار میں ہو۔ یہ شعر دیکھیے

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس   برق سے کرتے ہیں روشن شمعِ ماتم خانہ ہم

گویا آزادہ رو، (تقدیر، فطرت کے دیے گئے) غم سے آزاد نہیں ہیں مگر غم کے دائم ہونے سے آزاد ہیں۔ ایک سانس کے آنے میں جتنا وقفہ ہوتا ہے، بس اتنی ہی دیر کو ان کے ماتم خانے کی شمع روشن رہتی ہے۔ برق، سانس بھر کے وقفے کے لیے چمکتی ہے۔ بس، آزادوں کی یہی رسمِ عزاداری ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ کم وبیش ہر جگہ معنی کی گردش کا اہتمام کرتے ہیں۔ دیکھیے، غالب نے برق سے کیا کیا معنی نکالے ہیں؟ برق، آگ کی جلالی صفت کی نمائندہ ہے۔ مثلاً یہ روشن نہیں کرتی، چندھیا دیتی ہے اور دہشت انگیز طریقے سے جلا ڈالتی ہے۔ بعض شارحین کا خیال ہے کہ برق سے ماتم خانے کی شمع کو آگ دکھائی جاتی ہے اور وہ ماتم خانے یعنی گھر ہی کو پھونک ڈالتی ہے۔ بعض کے نزدیک برق ہی شمع ہے۔ یعنی شمع تو روشن کی جاتی ہے مگر وہ عام شمع نہیں، برق ہے۔ یہ برق کہاں سے آتی ہے؟ کیا یہ محض شاعر کے کائنات میں تصرف کا ایک تخیلی پہلو ہے یا وہ برق کو استعارتاً استعمال کر رہا ہے؟ اس کا جواب آزادگی میں ہے۔ آزاد ہونے کا مطلب یہ ہے کہ کوئی شے، تصور، خیال، آدمی، نظریہ آدمی پر حکمرانی نہ کرے۔ جب کوئی شخص غم یا خوشی کے زیرِ اثر دیر تک رہتا ہے تو وہ آزاد نہیں۔ ایک اس لیے کہ غم اور خوشی اس پر حاکم ہو گئے ہیں؛ دو یہ کہ آدمی ہستی کی بنیادی سچائی سے دور ہو گیا ہے۔ ہر شے، وقتی، عارضی اور فنا پذیر ہے، یہ بنیادی سچائی ہے۔ آزاد شخص اپنے اندر ہر شے کے عارضی، وقتی، فنا پذیر ہونے کا یقین رکھتا ہے۔

لہٰذا یہ فلسفۂ حیات ہی برق ہے۔ یہی ماتم خانے کی شمع ہے۔ آزادگی، انحصار کا خاتمہ کرتی ہے۔ دنیا اور دوسروں پر انحصار وہی کرتا ہے جس میں پیدا اور خلق کرنے کی صلاحیت و ہمت نہ ہو۔ غالب کے پاس خلق کرنے کی صلاحیت بھی ہے اور اس کے اظہار کی جرأت بھی۔ اس لیے غالب کہتے ہیں کہ دہر سے کچھ حاصل نہ کیجیے، چاہے وہ عبرت ہی کیوں نہ ہو۔ عبرت بھی آدمی خود اپنی غلطی اور اس کی سزا خود بھوگ کر حاصل کرے۔

ہنگامۂ زبونیِ ہمت ہے انفعال   حاصل نہ کیجے، دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

ایک اہم ترین بات یہ بھی ہے کہ غالب آزادگی کو غلامی کے مقابل نہیں، بیگانگی کے مقابل

رکھتے ہیں۔ وہ واضح کرتے ہیں کہ ان کی آزادگی کا تصور خلقِ خدا سے بیگانہ ہونے کا بہانہ نہیں۔ ان کی انفرادیت، دوسرے انسانوں سے اجنبی و بے تعلق ہونے کی شرط عائد نہیں کرتی ؎

وارستگی، بہانۂ بیگانگی نہیں اپنے سے کر، نہ غیر سے وحشت ہی کیوں نہ ہو

وہ یہ تو مانتے محسوس ہوتے ہیں کہ بیگانگی وجود رکھتی ہے، لیکن وہ کہتے ہیں کہ اگر کبھی وحشت کا خیال آئے بھی تو خود سے وحشت کرنی چاہیے۔ آخر آدمی بجائے خود ایک محشر خیال ہے۔

غالب کے یہاں آزادگی کے تصور کی ایک جہت اور بھی ہے۔ خود زبان ہی سے آزادی۔ یعنی قبل لسانی یا ماورائے لسانی منطقے میں قدم رکھنا۔ غالب، بیدل کی مانند خاموشی کو اہمیت دیتے ہیں۔ اس موضوع پر گفتگو ہم پہلے کر آئے ہیں۔ یہاں چند مزید باتیں کہنا ضروری ہیں۔ مثلاً یہ کہ خاموشی، زبان کا اوّل و آخر ہے؛ زبان کی حد، خاموشی سے شروع ہوتی اور خاموشی پر ختم ہوتی ہے۔ واضح رہے کہ خاموشی، زبان کا خاتمہ نہیں؛ صرف اس مفہوم میں نہیں کہ خود خاموشی کی اپنی زبان ہے، بلکہ یہ کہ خاموشی کے اندر زبان کا بیج موجود ہے اور زبان کے اندر خاموشی سرایت کیے ہوئے ہے۔ مثلاً اپنے مشہور شعر ؎

گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

میں خاموشی اور سخن کے اسی تعلق کو پیش کیا گیا ہے۔ اگر خاموشی سے آدمی کا حال، چھپا رہتا ہے تو میں خوش ہوں کہ کوئی میری بات سمجھنے والا نہیں، اس لیے میرا حال چھپا ہوا ہے۔

اسی مقام پر ہم غالب کی جدیدیت کے اہم امتیاز کو بھی سمجھ سکتے ہیں۔ بہ ظاہر زبان کی بجائے خاموشی کی آرزو کرنا، فرار محسوس ہوتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ فرار پیچھے، یا دائیں بائیں جانے کا نام ہے، جب کہ سخن سے خاموشی کی طرف جانا، عمودی سفر ہے۔ عمودی سفر گہرائی میں بھی ہو سکتا ہے، اور بلندی کی طرف بھی۔ یہ دونوں سفر ایک مرحلے سے فرار نہیں، بلکہ اسے طے کرنے اور پھر ترک کرنے کی خاطر ہوتے ہیں، تاکہ کسی نئے مرحلے میں داخل ہوا جا سکے۔ یہ خصوصیات خاموشی میں ہیں۔ غالب کے یہاں خاموشی، آواز و لفظ یعنی لسانی منطقے سے، قبل لسانی یا ورائے لسانی منطقے میں قدم رکھنے کا نام ہے۔ یہ مفہوم غالب کے اور اشعار میں بھی ظاہر ہوا ہے ؎

گو حوصلہ پا مردِ تغافل نہیں لیکن
خاموشیِ عاشق گلۂ کم سخنی ہے

زباں سے عرض تمنائے خامشی معلوم
مگر وہ خانہ برانداز گفتگو جانے

رہن خاموشی میں ہے آرائشِ بزمِ وصال
ہے پرِ پروازِ رنگِ رفتۂ خوں، گفتگو

جیسا کہ ان اشعار سے واضح ہے کہ خاموشی عبارت ہے، آواز و لفظ کے تحکم کے ترک سے، مگر معنی سے نہیں۔ آواز و لفظ و سخن میں بھی معنی ہوتے ہیں، مگر وہ معنی آدمی کو مصروف و مبتلا رکھتے ہیں، آزادی نہیں دیتے۔ غالب کی جدیدیت میں آزادی عبارت ہے معنی کی تخلیقِ مسلسل سے اور معنی کی مسلسل گردش سے۔ خاموشی، معنی کی آزادانہ تخلیق کا سرچشمہ ہے۔ سخن، ثنویت میں جکڑا ہے، یعنی ایک معنی کے استقرار کے لیے دوسرے لفظ کے معنی کو بے دخل و بے توقیر کرنا ضروری قرار دیتا ہے، اور یوں اس بے دخل ہونے والے معنی کو جواز فراہم کرتا ہے کہ وہ اسے بے دخل و بے توقیر کرے۔ ہر طرح کی بے دخلیت، نہ صرف پہلی حالت کی طرف واپسی کے سفر کا محرک ہوتی ہے، بلکہ واپسی کے سفر کو اس کی ہستی کی سب سے بڑی آرزو ٹھہراتی ہے۔ لسانی اور حقیقی جنگوں کا باعث عام طور پر یہی ثنویت رہی ہے۔ نوآبادیاتی جدیدیت کی اساس بھی مشرق و مغرب، مذہب و سائنس کی ثنویت ہے۔

خاموشی کو معنی کی تخلیق کا سرچشمہ بنانا، ایک طرح کی رومانویت اور مابعد الطبیعیات کی توثیق محسوس ہوتا ہے، اور بجا طور پر محسوس ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہم اس مابعد الطبیعیات کے بغیر غالب کی جدیدیت کا مفہوم سمجھ ہی نہیں سکتے۔ واضح رہے کہ یہ ''مابعد الطبیعیات'' نہیں، ''ایک طرح کی مابعد الطبیعیات'' ہے، یعنی جو مخصوص ہے، اور محدود ہے۔ کانٹ کے مطابق، ''مابعد الطبیعیات ایک ایسے علم کا نام ہے جو رموز سے دست بردار ہونے کا مدعی ہے۔''[۵۳] رموز سے مراد وہ مثالیں ہیں، جو کسی شے کی تحلیل میں کام آتی ہیں، اور یہ سب مثالیں مکان اور زمان میں ہیں۔ مابعد الطبیعیات، جس علم کی جستجو کرتی ہے، وہ مطلق کا علم ہے، تحلیل کا نہیں۔ کانٹ کے بہ قول چوں کہ ہر علم میں مکان اور زمان ہیں، جو کانٹ کے مطابق ذہنی سانچے ہیں، اور موضوعی ہیں، اس لیے مابعد الطبیعیات کا مطلق علم ممکن نہیں۔ اس پر علامہ اقبال کی تنقید کا یہ نکتہ بہ طور خاص اہم ہے کہ کانٹ تجربے کی عام سطح کی بات کرتا ہے، جب کہ تجربے کی دوسری سطحیں بھی موجود ہیں۔ ہم غالب کی خاموشی کے ضمن میں جس ''ایک طرح کی مابعد الطبیعیات'' کی نشان دہی کرنا چاہتے ہیں، وہ سخن اور اس کی ثنویت سے آگے اور مختلف تجربے کی سطح ہے، اور جہاں ثنویت میں الجھا لفظ منہا ہوتا ہے، معنی نہیں۔ غالب اشیا کی اصل کو خود اپنی آگہی سے سمجھنا چاہتے ہیں۔

چوں کہ کوئی معنی، لفظ کے بغیر ممکن نہیں، اس لیے خاموشی خود ایک زبان بنتی ہے، مختلف طرح

کی زبان، جو باہر کی زبان کا تکملہ بننے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ دراصل خاموشی، باہر کی زبان کو ختم نہیں کرتی، اس کے اس تحکم اور اجارے کا خاتمہ کرتی ہے جو فرد سے معنی سازی کی بنیادی آزادی چھین لیتا ہے۔ زبان کا تحکم و اجارہ، اس کی ثنویت اور روزمرہ تکرار سے قائم ہوتا ہے، اور یہ ایک طرف آدمی کی اس کوشش میں رکاوٹ بنتا ہے، جو وہ اپنی ہستی کے ''اصلی و بنیادی معنی'' (یعنی ایک طرح کی مابعد الطبیعیات) تک پہنچنے کے لیے ہوتی ہے، اور دوسری طرف یہ تحکم و اجارہ، آرٹ و شاعری کی تخلیق میں مزاحم ہوتا ہے۔ غالب کی جدیدیت کا کمال یہ بھی ہے کہ وہ ہستی کے ''اصلی و بنیادی معنی'' تک رسائی کے ''ایک طرح کے مابعد الطبیعیاتی عمل'' کو آرٹ کی تخلیق کے طبیعی عمل میں بدل دیتی ہے۔ اس طرح غالب کی جدیدیت، ایک طرف انسانی ہستی کی عظیم ترین جدوجہد کی علامت بنتی ہے، اور دوسری طرف اس جدوجہد کا کوئی مفہوم آرٹ کے بغیر ممکن نہیں ہوتا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ انیسویں اور بیسویں صدی کی جدید اردو شاعری میں، انسانی ہستی کی یہ عظیم ترین جدوجہد، قومی وسماجی جدوجہد سے بدل جاتی ہے۔ واضح رہے کہ غالب کے یہاں ہستی کا ''اصلی و بنیادی معنی'' خود ہستی ہی کے اندر تلاش کیا جاتا ہے؛ ہستی اپنا معنی، اپنے اندر تلاش کرتی ہے۔ ہستی اپنے معنی کو سہارنے کی صلاحیت رکھتی ہے ؎

اپنی ہستی ہی سے ہو، جو کچھ ہو — آگہی گر نہیں، غفلت ہی سہی

مری ہستی، فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے — جسے کہتے ہیں نالہ، وہ اسی عالم کا عنقا ہے

شکر سمجھو اسے یا کوئی شکایت سمجھو — اپنی ہستی سے ہوں بے زار، کہوں یا نہ کہوں

غالب کی خاموشی کے سلسلے میں ایک آدھ بات مزید کہنے کی ضرورت ہے!

خاموشی، باہر کی زبان کی اس خصوصیت کو خاموش کرنے کا بھی نام ہے، جو سماجی بیانیوں، کفرو ایمان کے کلامیوں میں بری طرح ملوث ہوتی ہے، اور آدمی کو ایک قابلِ صَرف شے بناتی ہے۔ اس لیے خاموشی کے منطقے میں داخل ہونا، اپنی ذات وہستی کے معنی کو اپنی نظر سے طے کرنے کا دوسرا نام ہے۔ یوں دیکھیے تو خاموشی کا ہدف خود آدمی نہیں، باہر کی زبان (کی مخصوص حالت) ہے۔ یہ اس غلاف کو اتار پھینکتی ہے جو ثنویت میں ڈوبی زبان نے اشیا پر ڈال رکھا ہے۔ لہٰذا غالب کی ''خاموشی کی مابعدالطبیعیات''، ''زبان کی طبیعیات'' میں فرد کے دخل وتصرف سے عبارت ہے۔ غالب کے یہاں یہ دخل وتصرف دوطرفہ ہے۔ اسے سخن میں خاموشی، اور خاموشی کے سخن کا نام بھی دیا جا سکتا

ہے۔ مغرب کے زیرِ اثر رائج ہونے والی جدیدیت میں ''خاموشی کی مابعد الطبیعیات'' کی گنجائش نہیں۔ جو کچھ ہے، صرف و محض ''زبان کی طبیعیات'' ہے۔ خود بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جس جدیدیت کا ظہور ہوا، وہ ''زبان کی طبیعیات'' میں ظاہر ہوتی ہے، یعنی سماج میں رائج ہونے والے ان قومی بیانیوں سے تعرض کرتی ہے، جو ایک طرح سے غالب کے کفر و دیں کے اس بیانیے کا نیا جنم کہے جا سکتے ہیں، جنھیں غالب نے خاموش کرانے کی سعی کی۔ اس ضمن میں غالب کا یہ شعر ہی کافی ہے، جس میں وہ ایک ایسے موحد کا تصور پیش کرتے ہیں، جو ملتوں یعنی مذہبی، مسلکی، قومی، وطنی فرقوں سے وابستہ ان رسوم کو مٹانے میں ایمان رکھتا ہے جو ان ملتوں کو جداگانہ شناخت دیتی ہیں

ہم موحد ہیں، ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

غالب جس آزادی کی طلب رکھتے ہیں، وہ اس سوال کی آزادی بھی ہے جس کے بغیر انسان اپنی ہستی کے معنی تک پوری طرح اور براہِ راست نہیں پہنچ سکتا۔ غالب کی جدیدیت کا ایک بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا اِس دنیا کے معنی کو طے کرنے کا اختیار کسی ایسے مقتدرہ کو ہے، جو اِس دنیا کا باقاعدہ حصہ نہیں؟ نچلی، زیریں دنیا کی روح تک رسائی جس بالائی دنیا کو نہ ہو، وہ نچلی دنیا کے معاملات میں دخیل ہونے کا اختیار رکھتی ہے؟ ''مَیں'' کے اسرار کا عرفان ''وہ'' کس قدر حاصل کر سکتا ہے؟ ''وہ'' کسی بھی مقتدرہ کی نمائندگی کر سکتا ہے۔ یہ سوالات بہ یک وقت طبیعی اور مابعد الطبیعی جہات رکھتے ہیں، یعنی یہ ہر طرح کے زمینی و آسمانی مقتدرہ کو مخاطب کرتے ہیں۔ یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ غالب دنیوی و ورائے دنیوی مقتدرہ کے آگے انسانی ہستی کا استغاثہ پیش کرتے ہیں۔ اس استغاثے کا اہم نکتہ اس فرق کو اجاگر کرنا ہے جو ''انسانی تجربے'' (زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب) اور انسان سے متعلق قائم اور وضع کیے گئے مقتدرہ کے تصوارت میں ہے، اور جسے انسان، اپنی بشری حدوں کو محسوس کرنے کے نتیجے میں گرفت میں لیتا ہے۔ فنا اور اس سے وابستہ جذبات جیسے خوفِ مرگ، خواہشِ مرگ، ہمیشہ جینے کا لالچ، اپنی مٹی سے جدا ہونے کا خوف آسا اضطراب، اپنے پیاروں سے بچھڑنے کا غم، اپنے شعور کے خاتمے کے خیال سے لاحق ہونے والی تشویش وغیرہ سب انسانی تجربے ہیں (جنھیں وجودیت کے اس فلسفے میں خاص طور پر جگہ ملی، جو بیسویں صدی کی جدیدیت کا اہم حصہ ہے)، جن سے آدمی اپنی بشری حدوں، اپنی حسیات کی حدوں اور اپنی برداشت کی حدوں کا علم حاصل کرتا ہے، یا اس علم سے خوف کھاتا ہے۔ وہ اپنے علم اور تجربے سے حاصل کردہ مفہوم کو اُس معنی کے مقابل رکھتا ہے، جسے مقتدرہ نے انھی انسانی تجربوں کے ضمن میں وضع کیا ہے تو دونوں میں فرق محسوس کرتا ہے۔ اس فرق کو محسوس کرنا اور اس کا اظہار کرنا، انسانی زندگی

کا سب سے نازک لمحہ ہے، تلوار کی دھار پر ایستادہ ہونے سے بھی نازک اور آزمائش بھرا لمحہ! ایک عظیم مقتدرہ کے قائم کردہ معنی سے جو شکوہ، عظمت، ترغیب آمیز دہشت وابستہ ہوتی ہے، اس کے حصار سے آزاد ہونا، یعنی اس میں انسانی ہستی کی بلند ترین آرزو بننے کا جو جادو ہوتا ہے، اس سے باہر آنا آسان نہیں؛ دنیا کے متعدد عظیم لوگوں کی عظمت اسی جادو کے زیرِ اثر آنے کا نتیجہ ہے۔ اس جادو سے باہر آنے کی ایک سے زیادہ صورتیں ہو سکتی ہیں۔ غالب کے یہاں کہیں شوخ مگر گہرے مطالب کو تحریک دیتا استفہام ہے، کہیں پیراڈاکس میں لپٹا انکار ہے جسے سمجھنا سہل نہیں، اور کہیں انسانی ہستی کے اس بلند ترین تجربے کو دلیل بنایا گیا ہے، جس کی بلندی کا تصور بھی انسانی ہی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جس جرأت کے ساتھ، ہستی سے جس گہری مگر تشویش بھری وابستگی کے ساتھ، غالب نے یہ سوالات اٹھائے ہیں اور ان سوالات کو آرٹ کی عظیم جستجو بنا دیا ہے، اس کی کوئی مثال کم از کم اردو میں نہیں ملتی۔ یہ سوالات غالب کے یہاں کئی طرح کے شوخ پیرایوں میں ظاہر ہوئے ہیں۔ یہ چند اردو اشعار ملاحظہ کیجیے:

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

آتشِ دوزخ میں یہ گرمی کہاں!
سوزِ غم ہائے نہانی اور ہے

ہوں منحرف نہ کیوں رہ، رسمِ ثواب سے
ٹیڑھا لگا ہے قط، قلمِ سرنوشت کو

ہنگامہ زبونی ہمت ہے، انفعال
حاصل نہ کیجے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو
مٹتا ہے فوتِ فرصتِ ہستی کا غم کوئی
عمرِ عزیز صرفِ عبادت ہی کیوں نہ ہو

دیتے ہیں جنت حیات دہر کے بدلے
نشہ باندازۂ خمار نہیں ہے

سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف، سب درست
لیکن خدا کرے، وہ ترا جلوہ گاہ ہو

وہ چیز، جس کے لیے ہم کو ہو بہشت عزیز
سوائے بادۂ گل فامِ مشک بو کیا ہے؟

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں یارب　　سیر کے واسطے تھوڑی سی جگہ اور سہی

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی　　بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

غالب کی یہ شوخ تنقید، صدمہ زا ہے۔ ان سب اشعار میں ایک بات مشترک ہے: آدمی اپنے متعلق وضع کردہ تصورات کا محاکمہ، خود اپنے تجربے کی مدد سے کرتا ہے۔ اسے اپنے تجربے کو، عظیم ترین تصورات کے لیے میزان بنانے میں عار نہیں ہے۔ وہاں یہ سمجھا گیا کہ اِسے دو جہان کافی ہیں، یہاں یہ عالم ہے کہ دونوں جہان پہلے قدم پہ کم پڑنے لگتے ہیں، لیکن ہمیں مزید مانگتے ہوئے شرم آتی ہے۔ اس شعر میں مضمر کچھ ایسے سوالات ہیں، جنھیں بہت سوں کو سننے کی تاب بھی نہیں ہو گی۔ مثلاً یہی کہ آخر آدمی کو خدا سے مانگتے ہوئے کیوں شرم محسوس ہوتی ہے؟ شرم کا کتنا تعلق خودی اورعزتِ نفس سے ہے؟ پھر دو جہان آدمی کو کیوں کم پڑنے لگے؟ کیا مخلوق کا تخیل، اپنے خالق کے تخیل سے بڑا ہوسکتا ہے؟ اسی نوع کے سوالات، دوسرے اشعار میں بھی ہیں۔ آدمی جس سوزِ غم ہائے نہانی کا تجربہ کرتا ہے، وہ آدمی ہی سے مخصوص ہے اور وہی بتا سکتا ہے کہ اس سربستہ غم کی تپش کیا ہے اور دوزخ کی جس گرمی کو، تپش کی انتہا بنا کر پیش کیا جاتا ہے، وہ اس کے مقابلے میں ہیچ ہے۔ ہمارے شارحین ایسے اشعار کے معنی سے بچنے کی کیا کیا تدبیریں کرتے ہیں! فرماتے ہیں ''ہم نے اپنے دل میں دنیا داری کے جو غم پال رکھے ہیں اور جن کا دوسروں کو علم بھی نہیں، وہ ہمارے لیے آتشِ دوزخ سے کچھ زیادہ ہے۔'' اسی پر بس نہیں۔ آگے فرماتے ہیں۔ ''اس شعر میں یہ اشارہ ہے کہ جب تک دنیا داری کی محبت دل میں سرد نہ ہوگی، آتش دوزخ سے بچنا محال ہے۔[۵۴]'' لاحول ولا، اسی موقع کے لیے پڑھتے ہیں۔ اس شعر میں سربستہ غموں کے سوز کو آتشِ دوزخ کے مقابلے میں زیادہ شدید ہی نہیں کہا گیا، بلکہ مختلف بھی کہا گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''اور ہے'' پر غور کیجیے۔ یہ لطیف اشارہ بھی ہے کہ جب آدمی اپنے نہاں دکھوں کے ساتھ جینے پر مجبور ہے تو پھر اس کے لیے دوزخ کی آگ کا خوف کیوں رکھا گیا ہے۔ یہ بات دُہرانا معیوب نہیں ہے کہ غالب انسانی ہستی کا استغاثہ، اپنے خالق کے آگے رکھتے ہیں۔ دیانت داری کا تقاضا تھا کہ وہ یہ استغاثہ خالص انسانی لہجے اور پیرائے میں پیش کرتے۔

غالب کے اکثر شارحین، ان اشعار کی من مانی تشریح کرتے ہیں۔ اس میں غالب کی جدیدیت کے پر کترنے کی سعی صاف دکھائی دیتی ہے۔ شارحین کہیں ایسے اشعار کو ''مرزا کی شوخی'' کے ترجمان کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں اور کہیں تصوف سے کام چلاتے ہیں۔ بعض اوقات خاصی

مضحکہ خیز صورتیں پیدا ہوتی ہیں۔ اوپر درج اشعار میں آخری شعر کی شرح میں طباطبائی نے کہا ''وہ''
کا اشارہ غرورِ حسن کی طرف ہے۔ حالی نے ''وہ'' سے شاعر کی اپنی بندگی مراد لیا، یعنی کیا میری بندگی
نمرود کی خدائی تھی کہ اس سے مجھے سوائے نقصان کے کچھ نہ ملا۔ حالی نے اس شعر میں غالب کی
جدت تلاش کی ہے۔ حالی کے مطابق، اپنی بندگی کو نمرود کی خدائی کہنا، بالکل نئی بات ہے۔ ناطقہ
سر بگریباں ہے اسے کیا کہیے! غالب کی جدیدیت کی تاب، ہمارے شارحین کی اخلاقی وقومی حس نہیں
لا پاتی۔ وہ شعر کی منشا کو اپنے اخلاقی تصور کی بھینٹ چڑھا دینے میں حرج نہیں سمجھتے۔ نقاد کو بہ طور
شخص اپنے اخلاقی تصورات رکھنے کا حق ہے، لیکن خود تنقید کی بھی اخلاقیات ہے، جو متن کی دیانت
دارانہ تعبیر سے عبارت ہے، خواہ اس تعبیر سے نقاد کی اخلاقی حس متصادم ہی کیوں نہ ہو۔ آسی نے لکھا
ہے کہ ''وہ'' سے مراد خدا ہے، جس کی عبادت کی مگر بھلا نہیں ہوا۔ آسی سے بھی چوک ہو گئی۔ بیخود،
حسرت اور پرتو روہیلہ بھی حالی کا ساتھ دیتے ہیں۔[۵۵] یہ شعر خدا سے متعلق نہیں، سفید خداوندوں سے
متعلق ہے۔ اس پر بحث آگے دیکھیے۔

غالب کے یہاں تصوف اخذ کرنے کی عادت ہمارے نقادوں کو اس قدر ہے کہ جہاں غالب
خود کہیں کہ انھوں نے شعر میں جنون کا مضمون پیش کیا ہے، ہمارے نقاد غالب سے اختلاف کرتے
ہوئے، تصوف اخذ کر لیتے ہیں۔ اس کی مثال غالب کا یہ شعر ؎

یک الف بیش نہیں صیقلِ آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

اس شعر کو غالب نے جنوں کا شعر کہا کہ جس طرح فولادی آئینے کو صیقل کیا جاتا ہے اور اس
دوران میں اس پر الف کی مانند لکیر پڑ جاتی ہے، وہ کم عمری سے جنوں کی مشق کر رہے ہیں مگر ابھی
اس میں کمال کو نہیں پہنچے۔ ابھی تک صیقل کیے جا رہے ہیں۔ اثر لکھنوی، شاداں بلگرامی، احمد حسن
شوکت اور پرتو روہیلہ سب نے آئینہ دل کو صیقل کر کے تزکیے کی منزل کو سر کرنا قرار دیا ہے۔[۵۶] بلاشبہ
غالب کے اشعار خود غالب کی منشا کو عبور کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور خود شاعر کی شرح، لازم
نہیں کہ حتمی ہو۔ لیکن صرف تصوف ہی کو ہر جگہ لانا کیوں ضروری ہے؟

غالب نے بلاشبہ متصوفانہ مضامین بیان کیے ہیں لیکن وہاں بھی انھوں نے نکتہ آفرینی کی
ہے۔ یعنی انھوں نے اپنی شاعری میں وحدت الوجودی تصوف کے بعض تصورات کو بیان ضرور کیا
ہے، مگر ان سے متعلق کوئی انوکھا خیال بھی پیش کیا ہے۔[۵۷] اہم بات یہ ہے کہ تصوف سے متعلق ان کی
خیال آفرینی بھی، کائنات میں انسانی ہستی کے تجربے سے متعلق، ان کے بنیادی سوالات کا حصہ بنتی
ہے۔ مثلاً یہی شعر دیکھ لیجیے ؎

شاہدِ ہستیِ مطلق کی کمر ہے عالم لوگ کہتے ہیں کہ ہے، پر ہمیں منظور نہیں

لفظ ''منظور'' کے عیاں و نہاں معنی پر غور کیجیے اور دیکھیے، غالب کیسے اپنے زمانے کے کبیری تصورات کو پلٹاتے ہیں۔

گزشتہ صفحات میں ہم نے غالب کی جس ''ایک طرح کی مابعد الطبیعیات'' کا ذکر کیا ہے، وہ ''عالم'' کی اصل سے متعلق بھی ہے۔ غالب کے نزدیک یہ وہم، خیال، تصور ہے۔ مگر یہ سب عام معنوں میں استعمال ہونے والے الفاظ نہیں ہیں۔ ان کا بنیادی سیاق ہندوستانی فلسفہ ہے، خصوصاً جو جوگ بسشٹ میں ظاہر ہوا ہے۔ اس کتاب کا فارسی ترجمہ شہزادہ داراشکوہ نے کروایا تھا اور اس کی تقدیم بھی لکھی۔ پہلے اس کتاب سے چند اقتباسات ملاحظہ کیجیے:

مجھے حیرت اور تعجب یہی ہے کہ جو کچھ ہے نظر نہیں آتا اور جو کچھ نہیں ہے وہ دکھلائی دیتا ہے۔ پس حق ہست نیست نما اور عالم نیست ہست نما ہے؛ اور یہی سبب ہے کہ ہند کے علما حق کی معرفت اور کثرت کے ظہور میں وحدت سے اختلاف رکھتے ہیں، اور چند مثالیں اپنی کتاب میں ذکر کی ہیں۔ نیایکان یعنی متکلمین ان کے یہ کہتے ہیں کہ مٹی سے آبخورا بنا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ مٹی تھی اور آبخورا نہ تھا۔ پھر آبخورا موجود ہوا۔ پس مٹی اور ہے اور آبخورا اور... دونوں موجود ہیں۔ اور ایک گروہ حکیموں کا قول ہے کہ ہمیشہ آبخورا مٹی میں کھپا اور چھپا تھا، جس طرح بیج میں درخت۔ جس وقت آبخورے نے صورت پکڑی، مٹی آبخورے میں چھپ گئی، جس طرح درخت میں بیج چھپ گیا، اور فرق ہست اور نیست کا ظہور اور خفا میں ہے۔ پس مٹی اور آبخورا ملے جلے ایک دوسرے میں ہیں۔ ہر ایک کبھی ظاہر اور کبھی پوشیدہ؛ اور بیدانتی یعنی متصوفین ان کے کہتے ہیں کہ اب جو آبخورا نمودار ہوا ہے، موجود حقیقی مٹی صرف ہے اور آبخورا محض اور خیال باطل ہے۔[58]

پورب اپنی پوربی کی نسبت خود پچھّم ہے اور پچھّم اپنی پچھائیں کے لحاظ سے پورب ہے۔ یہی حال اتر دکھن کا ہے، اور عالم کی کوئی چیز نہ اونچی ہے نہ نیچی۔ ایک اونچی چیز دوسری اونچی سے نیچی ہے اور نیچی کی نسبت اونچی۔[59]

... اور میں جانتا ہوں کہ عالم وہم اور خیال سے موجود معلوم ہے، اور وہم کے جاتے رہنے سے وہ بھی نیست و نابود ہو جاتا ہے... یہ تمام رنگ برنگ کے ظہور جو نظر آتے ہیں، ایک حقیقت کے سوا نہیں ہیں۔ اور جو تم ایک کو بہت دیکھتے ہو، اور اس کا نام عالم رکھا ہے، تم کو تمھارا ہی وہم ایسا دکھلاتا ہے۔ پس عالم کثرت کی نمود تمھارے وہم کے سوا نہیں۔ جب تمھارا وہم علم الیقین سے بدل جائے، وحدت حقیقی تمھارے سامنے جلوہ کرے، اور کثرت وہمی فنا ہو جائے۔[60]

ان اقتباسات کو غالب کی جدیدیت کی چند مزید اہم خصوصیات کو واضح کرنے کی بنیاد بنایا جا سکتا ہے۔

ان اقتباسات میں دو سوالوں کے جواب دینے کی کوشش کی گئی ہے: عالم اور ہستی کی وہ کیا

''حقیقت'' ہے جو آدمی کے ادراک میں آتی ہے؟ آدمی اپنے ادراک میں آنے والی ''حقیقت'' کے سلسلے میں کیا طرزِ عمل اختیار کرے؟ عالم، ہستی اور آدمی، تینوں اسمائے نکرہ ہیں؛ ایسے اسما ہیں جو کسی انفرادی شے یا انفرادی خصوصیت کو ظاہر نہیں کرتے، لیکن چوں کہ اسما ہیں، اس لیے ایک اور طرح کی انفرادی پہچان رکھتے ہیں۔ عالم، ہستی سے اور ہستی، آدمی سے الگ پہچانی جاتی ہے، مگر تصور کی سطح پر، نہ کہ کسی ٹھوس شے کی سطح پر۔ دوسرے لفظوں میں یہ ایسے لسانی نشان ہیں، جن کے ذہنی تصورات ہیں، مگر وہ کسی خارجی حقیقت کی طرف اشارہ نہیں کرتے۔ تصور کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کی کوئی ٹھوس سرحد نہیں ہوتی۔ اس ضمن میں کچھ بنیادی باتیں ہم دگناگ کے لسانی تصورات کے ضمن میں بھی کہہ آئے ہیں۔ تصورات کی مثال ہوا میں لرزنے والے پتے کی مانند ہے۔ لرزتا پتا ایک زاویے سے ٹھہرا ہوا ہوتا ہے، یعنی اپنا ایک مقام، پہچان رکھتا ہے، اور دوسرے زاویے سے یہ حرکت میں ہوتا ہے، اور بے خانماں ہونے کی حالت میں ہوتا ہے۔ جوگ بسشٹ میں یہی ''حقیقت'' عالم کی بیان کی گئی ہے۔ وہ جو کچھ ہے، نظر نہیں آتا اور جو کچھ نہیں ہے، وہ نظر آتا ہے۔ ''ہے'' اور ''نہیں''، ہونے اور نہ ہونے، ہستی اور عدم کا ایک کھیل ہے۔ چوں کہ کھیل ہے، اس لیے ''ہے'' اور ''نہیں'' ایک دوسرے کے مقابل ہیں، ایک دوسرے سے بعض سمجھوتے رکھتے ہیں، اور ایک دوسرے کا تکملہ کرتے ہیں۔ اکیلا ''ہے'' یا اکیلا ''نہیں'' کسی کھیل کا حصہ نہیں بن سکتے۔ عالم کے ''نیستِ ہست نما'' یا ''ہستِ نیست نما'' ہونے کا یہی مفہوم ہے۔ عالم کے ہست میں نیست شامل ہے، اور نیست میں ہست شامل ہے، جیسے پورب میں پچھّم شامل ہے، یا بلندی میں پستی شامل ہے۔ سخن میں خاموشی، عبادت میں افسوس، عشقِ محبوب میں عشقِ خود، ہستِ نیست نما یا نیستِ ہست نما کا یہ سارا کھیل انسانی آگہی میں کھیلا جا رہا ہے۔ اس مفہوم میں کہ انسان ہی اس کی آگہی رکھتا ہے یا انسان یہ آگہی رکھنے پر مجبور ہے کہ اس کے پاس آگہی کا مخصوص طریقہ اور محدود وسائل ہیں۔ یہ بھی مفہوم ہے کہ کسی اور مخلوق اس کھیل کو اور طرح دیکھتی ہو گی۔ خالق بھی اور طرح دیکھتا ہو گا۔ آدمی اپنی آگہی کا قیدی بھی ہے۔ اب غالب کے اشعار دیکھیے

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسدؔ
عالم تمام، حلقۂ دامِ خیال ہے

غالب چو شخص و عکس در آئینۂ خیال
با خویشتن یکے و دوچار خودیم ما

حیرت زدۂ جلوۂ نیرنگِ خیالیم
آئینۂ مداریم بہ پیشِ نفسِ ما

ہیں ورق گردانیِ نیرنگِ یک بت خانہ ہم　　محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ بازِ خیال

ان اشعار کے سرسری مطالعے سے معلوم ہوتا ہے، جیسے غالب انھی خیالات کو نظم کر رہے ہیں، جنھیں جوگ بسشٹ میں پیش کیا گیا ہے۔ غالب بھی عالم کو حلقۂ دامِ خیال کہہ رہے ہیں۔ غالب سے پہلے بیدل کے یہاں بھی یہ باتیں موجود تھیں۔ اس بات کے امکانات ہیں کہ غالب بیدل کی مدد سے، یا خود جوگ بسشٹ سے واقف ہوئے ہوں۔ مگر سوال یہ ہے کہ کیا غالب اسی تصورِ عالم کے علم بردار ہیں، جسے رشی بسشٹ نے آدمی کی نجات کے نظریے کے طور پر پیش کیا ہے؟ کیا غالب نے اپنے شعری تخیل کے گرد جوگ بسشٹ کے تصورِ کائنات سے ایک لچھمن ریکھا کھینچ لی؟ اس سوال کا ہاں میں جواب دینے کا مطلب، غالب کے شعری جینئس کی نفی ہوگی۔ غالب اس مسلک کے پیرو ہیں کہ ''ہر کس کہ شد صاحب نظر، دین بزرگاں خوش نکرد۔''

پہلی بات یہ ہے کہ غالب جوگ بسشٹ کے مابعد الطبیعیاتی نظریے کو ''مادی، سماجی، شخصی نظریے'' میں منقلب کرتے ہیں۔ مابعد الطبیعیاتی نظریہ خالص شعور کی حالت کو پیش کرتا ہے، جس میں جسم، وجود، انسانی تجربے کی شرکت کا امکان نہیں۔ جوگ بسشٹ کے تصورِ کائنات کا مرکزی موتیف موت ہے (اور یہ غالب کا بھی اہم سروکار ہے،لیکن وہ اس کی مدد سے جینے کی آگہی پیش کرتے ہیں)۔ خالص شعور کا حصول بھی جسم، جسم کی خواہش، حواس کی موت یعنی ان کی نافذ کردہ حدود سے مکمل علیحدگی کے بعد ممکن ہے۔ غالب کی سعی یہ ہے کہ خالص شعور کی ایک ایسی حالت کا تجربہ کیا جائے، جس میں جسم، جسم کی خواہش، حواس کی گنجائش موجود ہو۔ وہ ہستِ نیست نما یا نیستِ ہست نما کے بنیادی تصور کو قائم رکھتے ہوئے، اس کی کارفرمائی کا منطقہ بدل دیتے ہیں۔ عالم کو حلقۂ دامِ خیال تسلیم کرکے، غالب اس کی نفی نہیں کرتے، بلکہ اس کی مدد سے انسانی شعور کے تخلیقی رخ سے آشنا ہوتے ہیں، اور اسے بروئے کار لاتے ہیں۔ وہم و خیال، انسانی شعور کی تخلیقی صفت ہے۔ انسانی شعور ان چیزوں کا بھی خیال باندھ سکتا ہے، جو موجود نہیں ہیں؛ شعور، مشاہدے کا پابند نہیں۔ نیز یہ کائنات، اپنی مادیت و جسمیت کے ساتھ انسان کا تجربہ نہیں بن سکتی بلکہ صرف خیال ہی میں سما سکتی ہے اور انسانی خیال میں بے کناریت کو لانے کی گنجائش ہے۔ دوسرے لفظوں میں آدمی جز کی سطح سے اٹھ کر کائنات سے بغل گیر اگر ہونا چاہے تو وہ خیال میں ہو سکتا ہے۔ اس سے کائنات کا خیالی ہونا لازم نہیں آتا، بلکہ انسانی خیال کی وسعت کا اثبات ہوتا ہے۔

غالب ''ایک اور طرح کی مابعدالطبیعیات'' یا خالص شعور میں انسانی حسی تجربے کو شامل

کرتے ہیں تو اسے ایک تاریخی رخ بھی دیتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتو غالب کی جدید شاعری، اپنی تمام تر حسیت کے باوجود سری یا esoteric ہو کر رہ جائے۔ کہنے کا مقصود یہ نہیں کہ ان کی شاعری میں انیسویں صدی کے نصف اوّل کے شمالی ہندوستان کی تاریخی صورتِ حال کا عکس پیش ہوا ہے۔ ہم جس تاریخی رخ کی نشان دہی کرنا چاہتے ہیں، وہ دراصل ان کی شاعری کی وہ خصوصیت ہے جو اپنے زمانے کی تاریخی صورتِ حال کو مفہوم و معنویت سے ہمکنار کرسکتی ہے، یعنی تاریخی صورتِ حال کا عکس بننے کے بجائے اسے روشن کرسکتی ہے؛ نیز یہ ایک ایسی معنویت ہے جو ایک طرف غالب کی شاعری کو محض ذاتی وسری ہونے سے بچاتی ہے، اور دوسری طرف باہر کی حقیقی، مادی، تاریخی دنیا میں جدید شعور کی مداخلت کو ممکن بناتی ہے۔

بڑے سوالات اور بڑے مقدمات کبھی اپنے مرکزی نکتے تک محدود نہیں رہتے۔ ان کی لپیٹ میں اور بہت کچھ آتا ہے۔ جب یہ مقدمہ قائم کیا جائے کہ ہستی کی مہلت کے ختم ہونے کا غم کسی بات سے نہیں جاسکتا، خواہ پوری ہستی عبادت ہی میں کیوں نہ صرف کی جائے، تو اس کی زد میں وہ سب آتا ہے جسے ہستی کا آدرش بنا کر پیش کیا جاتا ہے، اور وہ عالم بھی زد میں آتا ہے جس میں ان آدرشوں کے حصول کی جدوجہد کی جاتی ہے۔ اسی طرح یہ خیال کہ ابدی جنت بھی، دنیوی زندگی کا متبادل نہیں؛ تو یہ انسانی استغاثہ ہے (جس پر کچھ گفتگو پہلے کی جاچکی ہے)، ان سب انسانوں کی طرف سے بنیادی اور بڑا سوال ہے جنھیں اِس دنیا اور اُس دنیا کے سلسلے میں ایک بنیادی سمجھوتہ کرنا پڑتا ہے؛ ایک ریاضت بھری زندگی کے بدلے، جنت کا سمجھوتہ۔ غالب اس سمجھوتے میں ایک ''رخنہ'' دیکھتے ہیں۔ اسے غالب نے ''نشہ باندازہ خمار نہیں ہے'' کہا ہے۔ حیاتِ دہر کا خمار (نشے کے ٹوٹنے کی کیفیت) زیادہ اور جنتِ ابدی کا نشہ کم ہے۔ جنت کو ریاضت بھری زندگی کا سب سے بڑا انعام کہا جاتا ہے، لیکن غالب آسمانی بارگاہ میں یہ استغاثہ پیش کر رہے ہیں کہ چوں کہ میں حیات دہر جی رہا ہوں، اس کے رنج وراحت، یاس وامید، جسم کی فنا پذیری اور ذہن کی وسعت، تخیل کی بے کناریت کا تجربہ کر رہا ہوں اور ان سب کی ماہیت وغایت سمجھنے کی اہلیت رکھتا ہوں، لہٰذا میں یہ استغاثہ پیش کرنے کا استحقاق رکھتا ہوں۔ جنت، غالب کی شوخی اور باقاعدہ تنقید کا موضوع ہے۔ مثلاً کیا ہم جنت کو صرف اس بنا پر عزیز رکھ سکتے ہیں کہ وہاں بادۂ گل فام، مشک بو ہے؛ کیا جنت اِسی دنیا کا ایسا تسلسل ہے جس میں سماجی و معاشی نظم کو منہا کر دیا گیا ہے اور دنیا کی باگ خدا نے انسان کے ہاتھ سے لے لی ہے؟ اطاعتِ خدا کا صلہ، محض بادۂ گل فام؟ جنت کے تصور پر صوفیہ نے بھی استفہام قائم کیا ہے۔ حضرت رابعہ بصری کا مشہور واقعہ ہے کہ وہ ایک ہاتھ میں پانی اور دوسرے ہاتھ میں آگ

لے کر جا رہی تھیں۔ استفسار پر بتایا کہ وہ آگ سے اس جنت کو جلانے جا رہی ہیں جس کے لالچ میں لوگ خدا کی عبادت کرتے ہیں اور اس دوزخ کی آگ بجھانے جا رہی ہیں جس کے ڈر سے خدا کی عبادت کی جاتی ہے۔ خدا کی عبادت نہ صرف بے غرض ہونی چاہیے بلکہ جنت کی بجائے خدا ہی مقصودِ اوّل و آخر ہونا چاہیے۔غالب کے استفہام کی نوعیت دوسری ہے۔

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا وہ اک گلدستہ ہے ہم بےخودوں کے طاقِ نسیاں کا

طاعت میں تار ہے نہ مے وانگبیں کی لاگ دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

غالب کے لیے حیاتِ دہر، بنیادی و مستند تجربہ ہے، لیکن وہ اس تجربے کو نہ تو محض حسی سمجھتے ہیں، نہ ذہنی، نہ عقلی، نہ وجدانی، بلکہ ان سب کو انسانی تجربے کے تحت لے آتے ہیں؛ ان کے انسانی ہستی کے تصور میں تخالف وضد نہیں۔ مغربی جدیدیت اور اس کے اثر سے رائج ہونے والی نوآبادیاتی جدیدیت میں تخالف وضد کے ساتھ ساتھ، حسی تجربے کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے اور بیسویں صدی کے پہلے نصف کی جدید اردو شاعری میں انسانی تجربہ حسی تجربے تک سکڑ کر رہ گیا ہے۔غالب نے پورے عالم سے متعلق خیالات بھی، اسی انسانی تجربے کی روشنی میں ظاہر کیے اور سوالات اٹھائے ہیں۔اسی لیے انھیں عالم کبھی وہم وخیال محسوس ہوتا ہے کہ یہ صرف خیال ہی میں آ سکتا ہے اور کہیں اس میں جابجا رخنے، خرابی، زوال دکھائی دیتے ہیں۔ نیز اس عالم کو آدمی سے بیگانہ دیکھتے ہیں۔عالم، آدمی کے لیے شہرِ خموشاں کی مانند ہے۔ نیز آدمی کی مانند یہ عالم بھی فنا پذیر ہے۔فنا پذیری کے خیال سے، غالب کو اس عالم میں بھی وہی رخنہ نظر آتا ہے، جسے وہ انسانی ہستی میں دیکھتے ہیں۔ اس طور عالم سے ان کا رشتہ اپنائیت اور غیریت کا بہ یک وقت قائم ہوتا ہے۔تاہم وہ عالم سے تصادم اور آویزش کا خیال نہیں پیش کرتے۔

زبس طوفان آب وگل ہے، غافل کیا تعجب ہے کہ ہر یک گرد بادِ گلستاں گرداب ہو جاوے

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام مہرِ گردوں ہے چراغِ رہ گزارِ بادیاں

عالم، غبارِ وحشتِ مجنوں ہے سربسر کب تک خیالِ طرۂ لیلا کرے کوئی

عالمِ طلسم شہر خموشاں ہے سربسر یا میں غریب کشور گفت و شنود تھا

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالب کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

سراپا یک آئینہ دارِ شکستن ارادہ ہوں یک عالمِ افسردگاں کا

کاشانہ ہستی کہ برانداختنی ہے یہاں سوختنی اور وہاں ساختنی ہے

غالب کے تجربے کا حصہ خود ان کا زمانہ بھی تھا جو ایک بڑی تبدیلی سے گزر رہا تھا۔ غالب کی شاعری کو عام طور پر تہذیبی کہا جاتا ہے۔ صرف چند مقامات پر ان کے یہاں سیاسی شعور کی جھلکیاں تلاش کی جاتی ہیں۔ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے دوران اور فوری بعد کے واقعات کی بنیاد پر غالب کی شاعری کا سیاسی نظر سے مطالعہ کیا گیا ہے۔ ایک قطعے

بس کہ فعال مایرید ہے آج ہر سلح شور انگلستاں کا

غالب کے چند اردو خطوط اور چند دوسرے اشعار (خصوصاً:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے اک شمع ہے دلیل سحر سو خموش ہے

اور اس کے بارے میں بھی کالی داس گپتا رضا کا خیال ہے کہ یہ بہادر شاہ ظفر کی تاج پوشی سے پہلے لکھا گیا تھا) کی مدد سے غالب کی شاعری میں سیاسی عناصر تلاش کیے گئے ہیں۔ ہم آغاز میں غالب اور انگریزی استعمار کے تعلق سے لکھ آئے ہیں۔ یہاں غالب کی جدیدیت اور تیزی سے قدم جماتی یورپی تہذیب کے تعلق پر کچھ کہنا چاہتے ہیں۔

یہ ممکن نہیں تھا کہ غالب کے سوالات کی زد پر سماجی و سیاسی مقتدرہ نہ آتی۔ غالب چاہتے بھی تو اس گردشِ معنی کو تھام نہیں سکتے تھے جسے انھوں نے اپنی شاعری میں فعال کیا تھا اور جس کی آگہی رکھتے تھے۔ ان کی شاعری کے معنیاتی اطراف کہاں کہاں اپنے طلسم یا اپنے الاؤ کو لے کر جاتے، یہ غالب کے لیے بھی تصور کرنا محال تھا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ غالب کے اکثر شارحین نے غالب کی اپنے اشعار کی شرح سے اختلاف کیا ہے۔[۶۱] ان کے یہاں متعدد ایسے اشعار ہیں جو انیسویں صدی کی نوآبادیاتی صورتِ حال، تہذیبی تناؤ، سرمایہ داریت کے بڑھتے سیلاب کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مثلاً پہلے ان کا مشہور شعر دیکھیے

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

غالب نے یہ شعر ۱۸۲۱ء میں لکھا تھا۔ انھیں دہلی آئے ہوئے بارہ تیرہ برس ہو چکے تھے۔ ۱۸۰۳ء سے دہلی سیاسی خودمختاری سے محروم ہو چکا تھا۔ وہاں مغل حکومت ''ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے'' کا نقشہ پیش کر رہی تھی۔ دہلی صرف سیاسی تبدیلی نہیں، تہذیبی، اخلاقی، تعلیمی، سماجی روابط کی تبدیلیوں سے بھی گزر رہا تھا۔ اس شعر پر گفتگو سے پہلے واضح کرنا ضروری ہے کہ غالب آدمی ہونے کی نہ تو شکایت کرتے تھے، نہ آدمی ہونے پر شرمندہ تھے۔ ان کی پوری شاعری آدمی ہونے کو قبول کرنے سے عبارت ہے۔ اب شعر پہ آیئے۔ غالب کہہ رہے ہیں کہ چوں کہ کسی کام، کسی آرزو، کسی طلب کا پورا ہونا آسان نہیں، اس لیے آدمی کے لیے بھی یہ آسانی (میسر کا مطلب آسان ہونا بھی ہے) باقی نہیں رہی کہ وہ انسان ہونے کی آرزو پوری کر سکے۔ غالب کے باقی اشعار کی مانند اس شعر کے اور مفاہیم بھی لیے جا سکتے ہیں لیکن جب ہم اسے نوآبادیات کی روشنی میں پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ غالب پہلا اردو شاعر ہے جو نوآبادیات کے انسان کش پہلو کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ غالب نے آدمی اور انسان کا ذکر کئی اشعار میں کیا ہے۔ ان میں وہ آدمی و انسان میں کوئی فرق و امتیاز روا نہیں رکھتے؛ دونوں کو ایک ہی مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ آدمی و انسان سے متعلق سب اشعار میں آدمی سے متعلق کچھ گہری بصیرتوں کے ساتھ ساتھ نوآبادیاتی صورتِ حال کی بھی کوئی نہ کوئی جھلک دکھائی دے جاتی ہے۔ صرف زیرِ بحث شعر میں انھوں نے آدمی اور انسان میں فرق کیا ہے ؎

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل | انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج | مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے | زہرہ ہوتا ہے آب انساں کا

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں | موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال | ہم انجمن سمجھتے ہیں، خلوت ہی کیوں نہ ہو

ز آفرینشِ عالم جز آدم نیست | بگرد نقطہ مادورِ ہفت پرکار است

غالب کے شعرِ زیر بحث کا مرکزی نکتہ یہ ہے کہ آدمی کے لیے انسان کا سفر آسان نہیں ہے؛ آدمی بنیادی جبلی ضرورتوں کا اسیر ہے اور انسان اعلیٰ ترین ذہنی و روحانی مقاصد میں سرگرم رہنے والا وجود ہے۔ آدمی اور انسان کے یہ مفاہیم ہمارے عمومی شعور کا حصہ ہیں اور اس شعور کا ماخذ مذہبی، اخلاقی، تعلیمی تصورات ہیں۔ چوں کہ ہر سماج اور ہر زمانے میں یہ تصورات مختلف ہوتے ہیں، اس لیے ''انسان'' کی خصوصیات جدا جدا ہو سکتی ہیں۔ اس شعر میں اہم آدمی و انسان کا فرق نہیں، آدمی کے انسان بننے کی مشکل اہم ہے۔ آدمی کا انسان بننا مشکل کیوں ہے، جواب شعر ہی میں موجود ہے۔ یہ کہ آدمی کے لیے کوئی بھی کام آسان نہیں ہے۔ چوں کہ ہر کام ہی مشکل ہے، اور اس میں آدمی کی توانائی خرچ ہو جاتی ہے، وہ تھک جاتا ہے، بے زار ہو جاتا ہے، یاس کا شکار ہو جاتا ہے، اور یہ سب اس کے بندہ بشر ہونے کی حقیقتیں ہیں، اس لیے انسان بننے کے لیے فکر کی گہرائی، جذبے کی صلابت اور تخیل کی بلندی، کشاکش سے فرصت چاہیے، وہ سب اسے مل ہی نہیں پاتیں۔ یوں آدمی، آدمی رہتا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ کیا غالب، آدمی ہونے پہ شرمندہ ہیں اور انسان کے کسی مثالی تصور کے حصول کی آرزو رکھتے ہیں؟ غالب کی شاعری کے مجموعی تناظر میں اس سوال کا جواب ہے: نہیں۔ محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون ''انسان اور آدمی'' میں آدمی و انسان کے فرق کی عمدہ وضاحت کی ہے۔ ان کی نظر میں آدمی، فنکار کا مسئلہ اور ''انسان'' کو حکمرانوں اور سیاسی نظریوں کا مسئلہ کہا ہے۔ ''حکمرانوں کو انسان ایجاد کرنا پڑتا ہے... انسان گوشت پوست جیتے جاگتے آدمی کا نام نہیں۔ یہ صرف آدمی کا سایہ ہے۔ ایک مطلق و مجرد تصور ہے جو مختلف حکمرانوں کے ساتھ بدلتا جاتا ہے اور جس کی صفات حکمرانوں کی ضرورتیں متعین کرتی ہیں۔[۶۲]'' آدمی و انسان کا یہ مسئلہ پہلے مذہبی، اخلاقی و روحانی تھا، جدید عہد میں اس نے سیاسی رخ اختیار کر لیا۔ جدید قومی ریاستیں، صرف زمین کے ہر انچ پر نہیں، آدمی کے ذہنی و جذباتی منطقے کے ہر ہر حصے پر طاقت و اقتدار چاہتی ہیں۔ انیسویں صدی کے بعد سے تمام جدید ریاستوں کو، خواہ وہ کسی خطے کی ہوں، انھیں ایسے ''انسان'' درکار ہیں جو موافقت پسند ہوں اور جن کی فطری وحشت کسی ریاستی آدرش کے حصول میں صَرف ہوتی رہے۔ دنیا بھر کے جدید ادب میں دو چہرہ شخص (Janus-faced) پیش ہوا ہے اور فطری اور مثالی آدمی کی کش مکش دکھائی گئی ہے۔ نیز، آدمی کو بچانے کی کوشش کی گئی ہے۔ غالب کے یہاں تو جدید مغربی ادب سے پہلے یہ کش مکش موجود ہے۔ لہٰذا ہم غالب کے اس شعر کو قدیم مذہبی، روحانی تناظر میں نہیں، ان کے اپنے زمانے کے تناظر ہی میں پڑھ سکتے ہیں۔ وہ جس انسان کی بات کر رہے ہیں، وہ سفید اقوام

کا تصور ہے؛ غالب اس آدمی کی مشکل بیان کر رہے ہیں جو گردشِ مدام (دیکھیے گردشِ مدام کی ترکیب سے غالب کس سیاسی گردش، یعنی حکمرانوں کی پے بہ پے تبدیلی کی طرف بھی اشارہ کر رہے ہیں) سے گھبرا جاتا ہے؛ رنج کا عادی ہو کر رنج کو برداشت کرنا آسان بنا لیتا ہے؛ موت سے پہلے غم کے خاتمے کی کوئی صورت نہیں دیکھتا؛ خود کو ہر وقت تفکرات و تصورات میں گھرا پاتا ہے... وہ آدمی سفید اقوام کے وضع کردہ ''انسان'' کی صورت اختیار کرنے میں مشکل محسوس کرتا ہے۔ انیسویں صدی کے پہلے نصف ہی سے مغل مسلم عہد کے آدمی کو سفید یورپی ''انسان'' بنانے کی کوششوں کا آغاز (کلکتہ کالج، بنارس کالج، دہلی کالج، میکالے کی تعلیمی یادداشت اور پھر تہذیب آموزی کے بیانیے کے ذریعے) کیا جا چکا تھا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت نے بھی ثابت کیا کہ آدمی سے انسان بنانے کا یہ عمل آسان نہیں تھا۔ ان معروضات کی روشنی میں اب یہ شعر پڑھیے اور دیکھیے کہ کس کی طرف اشارہ ہے؟

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے　　ہوئے تم دوست جس کے، دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

دل چسپ بات یہ ہے کہ حسن عسکری روسو، بادلیئر، فلابیئر، میر تقی میر اور منٹو کے یہاں تو آدمی دیکھتے ہیں، غالب کے یہاں نہیں۔ بہ قول سلیم احمد، غالب ان کی نظر میں انسان کی ترجمانی کرتا ہے۔[۶۳] اس پر حیرت کا اظہار ہی کیا جا سکتا ہے۔

نو آبادیاتی صورتِ حال کی طرف اشارات غالب کے ان سب اشعار میں موجود ہیں جن میں خدائی، گھر، کاشانے، ڈر اور گریے کا ذکر آیا ہے۔

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی　　بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

گریہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی　　در و دیوار سے ٹپکے ہے بیاباں ہونا

نغمہ بے دلاں اسد! ساز فسانگی نہیں　　بسملِ دردِ خفتہ ہوں، گریے کو ماجرا سمجھ

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد　　ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

ہجوم فکر سے دل مثلِ موج لرزے ہے　　کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

گلشن میں بندوبست برنگِ دگر ہے آج قمری کا طوق حلقۂ بیرونِ در ہے آج

فلک سے ہم کو عیشِ رفتہ کا کیا کیا تقاضا ہے متاعِ بردہ کو سمجھے ہوئے ہیں قرض رہزن پر

اے عافیت کنارہ کر اے انتظام چل سیلاب گریہ درپے دیوار و در ہے آج

وفورِ اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ کہ ہو گئے مرے دیوار و در، در و دیوار

نمرود کی خدائی، استعماری ملوکیت اور اس کی محکوموں سے لاتعلقی کا استعارہ ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں، اس شعر میں محبوب یا خدا کی طرف نہیں، سیدھے سادے انداز میں انگریزی استعماریت کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔ گریہ، کلاسیکی غزل کا اہم مضمون ہے، لیکن وہ گریہ جو کاشانے کی خرابی چاہتا ہے، وہ ہجر کا نہیں، کسی بڑے المیہ پر کیا گیا اظہارِ غم ہے۔ انیسویں صدی کا بڑا المیہ، اس تہذیب کی بربادی تھا جس کی آخری نمائندگی، تاریخ نے مرزا غالب کے سپرد کی تھی۔ اسی طرح سگ گزیدگی اور مردم گزیدگی سے بھی المیے کی شدت کا احساس دلانا مقصود ہے۔ آئینے سے ڈر کو موجودہ نفسیات spectrophobia کا نام دیتی ہے۔ آدمی اپنے ہی عکس سے اس لیے ڈرتا ہے کہ اس کا تصورِ خود تار تار ہو چکا ہوتا ہے اور وہ اپنے اس تار تار تصور کی تاب لانے سے خوفزدہ ہوتا ہے۔ غالب، اس کا سبب دوسرا بتاتے ہیں کہ کتے اور آدمی کے کاٹے کا اثر یکساں ہے؛ آدمی، کسی بھی دوسرے آدمی بہ شمول اپنے عکس کا سامنے کرنے سے ڈرتا ہے۔ سگ گزیدگی اور مردم گزیدگی میں مماثلت معنی خیز ہے؛ اس کا عملی مظاہرہ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے فوری بعد کے واقعات سے ہوا تھا۔ ہندوستانیوں نے سفید قوم کے سیاہ عفریت کو دہلی کی گلیوں میں ناچتے، خون بہاتے اور عوام وخواص کی بوٹی بوٹی کرتے دیکھا تھا۔ یہ تجربہ سگ گزیدگی کا تھا اور سخت خوفزدہ کر دینے والا تھا۔ سگ گزیدہ ومردم گزیدہ اس قدر خوفزدہ ہوتا ہے کہ وہ عکس اور آدمی میں تمیز نہیں کر پاتا۔ ڈر، آدمی کے فہم کی انتہائی بنیادی سطح کو بھی شدید زک پہنچاتا ہے اور وہ چیزوں کی سادہ شناخت سے بھی قاصر ہو جاتا ہے۔ نیز اس میں اپنی مسخ شدہ صورت کا سامنا کرنے کی ہمت نہیں ہوتی۔ وہ خود میں سمٹ جاتا ہے۔ اس کی ذہنی وجذباتی نشوونما رک جاتی ہے۔ وہ ایک لمحے کی جارحیت کا اسیر ہو جاتا ہے۔ یہ

سب مفاہیم اس شعر میں موجود ہیں۔ غالب نے یہ شعر ۱۸۶۷ء میں لکھا تھا، اپنی وفات سے دو سال پہلے اور ۱۸۵۷ء کے دس برس بعد۔ انھوں نے استعماری بندوبست کی سب قبیح شکلوں کو خود اپنی نظر سے دیکھ لیا تھا۔ یہ شعر اس کی مزید وضاحت کرتا ہے ؎

خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں　　چراغ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا

کعبہ وکلیسا کی کش مکش سے متعلق شعر تو یورپی تہذیب اور ہند مسلم تہذیب کی کشمکش کا استعارہ بن چکا ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ غالب نے یہاں بھی ایہام کا اہتمام کیا ہے۔ ایماں روکتا ہے، ٹھہراتا ہے، منع کرتا ہے، جب کہ کفر اپنی طرف لیے جاتا ہے، کشش رکھتا ہے۔ کلیسا سامنے، آگے، مسلسل آگے بڑھتا جا رہا ہے۔ اس روک و کھینچ کی رزم گاہ آدمی ہے۔ یعنی آدمی کی حسی، ذہنی، جذباتی اور روحانی دنیائیں اس کھینچ و روک میں تار تار ہوتی ہیں۔ غالب کی پیمبرانہ نگاہ نے یہ دیکھ لیا تھا کہ کفر وکلیسا آگے ہیں اور ان کی کشش ماند نہیں پڑنے والی ؎

ایماں مجھے روکے ہے، جو کھینچے ہے مجھے کفر　　کعبہ مرے پیچھے ہے، کلیسا مرے آگے

غارت گرِ ناموس نہ ہو گر ہوسِ زر　　کیوں شاہدِ گل باغ سے بازار میں آوے

دل و دیں نقد لا، ساقی سے گر سودا کیا چاہے　　کہ اس بازار میں ساغر، متاعِ دست گرداں ہے

پھر کھلا ہے در عدالت ناز　　گرم بازار فوج داری ہے

دوسرے اور تیسرے شعر میں ایک یا دوسرے رنگ میں سرمایہ داریت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ شاہدِ گل کا بازار میں آنا، ساقی کو دل و دیں نقد پیش کر کے سودا کرنا سرمائے کی معیشت کی طرف اشارہ ہے۔ چوتھے شعر کی استعماری علامتیں کسی وضاحت کی محتاج نہیں۔ غالب پہلے اردو شاعر ہیں جنھوں نے ایک طرف عالم کی آدمی سے بیگانگی کا مضمون پیش کیا اور دوسری طرف ثقافتی بے دخلی و معزولی پر لکھا۔ عالم سے بیگانگی اور ثقافت سے بے دخلی کے تجربات میں داخلی ربط ہے۔ دونوں ایک ہی ''علمیات'' سے نمو کرتے ہیں۔ غالب نے ایک شعر میں اس ''علمیات'' کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہ شعر ہم پہلے بھی لکھ آئے ہیں ؎

عالم، طلسم شہرِ خموشاں ہے سر بسر　　یا میں غریب کشور گفت و شنود تھا

عالم، جس کی جگہ آج ہم کائنات کا لفظ استعمال کرتے ہیں، کی طرف سے میری گفتگو کے

جواب میں قبرستان جیسی خاموشی ہے۔یا تو عالم ہے ہی شہرِ خموشاں کے طلسم میں، جہاں کوئی کہنے والا ہے نہ سننے والا؛ ایک سکوتِ بے پایاں کا جادو ہے، یا پھر میں عالم کی زبان کے لیے غریب یعنی اجنبی ہوں۔دونوں صورتوں میں وہ اس عالم میں ''غریب''، اجنبی اور بے وطن ہیں۔عالم میں بیگانگی ہو یا ثقافتی بے دخلی معزولی، ان میں خود کو غریب و بے وطن سمجھنا مشترک ہے۔عالم کی مانند سماج بھی آدمی کی زبان نہیں سمجھتا یا اس سے لاتعلقی اختیار کر لیتا ہے۔ایسے میں آدمی خود کو اجنبی و مخالف جگہ پر محسوس کرتا ہے ؎

نہ جانوں نیک ہوں یا بد ہوں، پر صحبت مخالف ہے
جو گل ہوں تو ہوں گلخن میں، جو خس ہوں تو ہوں گلشن میں

وحشت اگرچہ کلاسیکی غزل کا مرغوب مضمون ہے، جس میں وحشت عشق کا نتیجہ ہے؛ اس نوع کے مضامین بھی غالب کے یہاں بکثرت ہیں مگر عالم سے وحشت کا مضمون بھی ہے۔کئی اشعار میں وحشت و غربت کے مضامین ایک ساتھ پیش ہوئے ہیں ؎

وحشت پہ میری عرصۂ آفاق تنگ تھا　　دریا، زمین کو عرقِ انفعال ہے

ہم نے وحشت کدۂ بزمِ جہاں میں جوں شمع　　شعلۂ عشق کو اپنا سر و ساماں سمجھا

بہ وحشت گاہِ امکاں اتفاقِ چشم مشکل ہے　　مہ و خرشید باہم سازِ یک خوابِ پریشاں ہیں

ایک اور شعر میں ''خراب آبادِ غربت'' کی ترکیب استعمال کی ہے۔عالم اور دہلی، دونوں غالب کے لیے خراب آبادِ غربت ہیں۔

سر پر ہجومِ دردِ غریبی سے ڈالیے
وہ ایک مشتِ خاک کہ صحرا کہیں جسے[۶۴]

غربت کے مضامین کا ایک سبب، سفرِ کلکتہ بھی ہو سکتا ہے، جس میں غالب کو سخت طعن و تشنیع کا سامنا کرنا پڑا۔غالب کا ایک شعر ہے:

درخورِ قہر و غضب جب کوئی ہم سا نہ ہوا　　پھر غلط کیا ہے کہ ہم سا کوئی پیدا نہ ہوا

غالب کو بہ طور شاعر سب سے زیادہ کیا عزیز تھا؟ اپنی انفرادیت کا شعور اور تحفظ۔اس شعر میں بھی اپنے منفرد ہونے کی ایک نئی شعری دلیل لاتے ہیں۔قہر و غضب کے سزاوار جس قدر ہم ہوئے ہیں، کوئی اور نہیں ہوا تو پھر یہ دعویٰ کہاں غلط ہے ہم جیسا کوئی پیدا بھی نہیں ہوا۔اب سوال یہ

ہے کہ کون سا قہر و غضب؟ روایتی تنقید کہے گی: عشق کا قہر و غضب۔ خود غالب نے کئی اشعار میں محبوب کو قہر اور اس کے ناز و انداز کو قہر و عتاب کہا ہے ؂

قہر ہو یا بلا ہو، جو کچھ ہو   کاش کے! تم مِرے لیے ہوتے

لیکن ہم جانتے ہیں کہ غالب کے اشعار میں معنی مسلسل رواں رہتے ہیں۔ یعنی وہ شعر کی ایک ایسی ہیئت وضع کرتے ہیں جس سے معنی دو مصرعوں میں مقید اور جامد ہونے کی بجائے، گردش میں آجاتا ہے اور دو مصرعوں سے باہر چھلکنے لگتا ہے۔ مثلاً یہی دیکھیے، پہلے مصرعے میں کہا ہے کہ جب یہ حقیقت ہے کہ ہماری طرح کوئی اور قہر و غضب کے درخور یعنی ''لائق، قابل، سزاوار، مناسب'' نہیں ہوا۔ ایک ہم ہی بلاؤں کو سہنے والے تھے؛ عتاب کی جتنی استطاعت ہم میں ہے کسی میں نہیں۔ قاری توقع کرتا ہے کہ اگلے مصرعے میں آسمان، محبوب، زمانے، تقدیر، خدا کی شکایت ہوگی، لیکن غالب قاری کی توقع شکنی میں جواب نہیں رکھتے۔ وہ قہر و غضب اور انفرادیت میں ایک باطنی رشتہ دریافت کرلیتے ہیں۔ (اسے وہ خود معنی آفرینی کہتے تھے)۔ یہ کہنا کہ قہر و غضب سہنے میں کوئی ہمارا ثانی نہیں، اس لیے دنیا میں بھی کوئی ہمارا ثانی نہیں، یہ تو سامنے کی بات ہے۔ قہر و غضب اور انفرادیت میں باطنی رشتہ یہ ہے کہ دنیا کو اپنی نظر سے دیکھنے والے، قہر و عتاب کو دعوت دیتے ہیں۔ یہ عتاب صرف اس دنیا کی طرف سے نہیں آتا جس کے تصورات کو جرأت سے معرضِ سوال میں لایا جاتا ہے اور ان میں مضمر رخنوں یا خرابیوں کی طرف توجہ دلائی جاتی ہے، بلکہ خود اپنی نظر سے دنیا کو دیکھنا، قہر آگیں عمل ہے۔ اپنی نظر کی زد میں آدمی خود بھی آتا ہے، اپنے سب فطری اور نفسی حقائق و کمزوریوں کے ساتھ۔ غالب کے یہاں آگہی، آشوب ہے اور آزادگی، وحشت انگیز ہے۔ ایک اور شعر میں اس دکھ کا ذکر کرتے ہیں جس کے سزاوار بھی وہ خود تھے ؂

نام کا میرے ہے جو دکھ کہ کسی کو نہ ملا   کام میں میرے ہے، جو فتنہ کہ برپا نہ ہوا

یہ خودنگری نہیں ہے جو ذرے کو کہکشاں دکھا سکتی ہے یا کہکشاؤں کو خس سے زیادہ اہمیت نہیں دیتی۔ یہ کڑی حقیقت پسندی ہے۔ جدیدیت کی بحث میں حقیقت پسندی کے ذکر پر ان سب کو اچنبھا ہوگا جن کی ذہنی تشکیل جدیدیت بہ مقابلہ ترقی پسندی کے تحت ہوئی ہے۔ حالاں کہ جدیدیت اور ترقی پسندی دونوں، حقیقت کے مادی ہونے میں یقین رکھتی ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ ایک کے یہاں نفسی پہلو اور دوسری کے یہاں سماجی پہلو غالب ہے۔ بہ ہر کیف جدیدیت، انسانی ہستی، وجود، دنیا سب چیزوں کی ''حقیقت'' کو اساسی سطح پر جا کر دیکھتی ہے۔ لہٰذا غالب، جب یہ کہتے ہیں کہ جو دکھ مجھے ملا ہے، کسی اور کو نہیں ملا تو وہ باقیوں سے اپنا مقابلہ نہیں کر رہے اور نہ ہمدردی بٹورنے کی سعی

کر رہے ہیں۔ جو شاعر عبرت تک حاصل نہ کرنے میں یقین رکھتا ہو، وہ ہمدردی کے دو بول کی آرزو کیوں کرے گا؟ دکھوں کے سلسلے میں غالب کی اگر کوئی آرزو ہے تو وہ انھیں ان کی آخری شدت کے ساتھ محسوس کرنے کی ہے۔ لہٰذا غالب کا یہ دکھ بھی، آگہی کا دکھ ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ غالب میں آگہی کے آشوب کی ہمت نہیں تھی۔ وہ صرف یہ بتانا چاہتے ہیں کہ آدمی کو صرف معاش، محبت، ناقدری کے دکھ نہیں ہوتے، کچھ بنیادی و لازمی دکھ بھی ہیں جو انسانی صورتِ حال کی آگہی کا نتیجہ ہیں۔

غالب، انسانی ہستی کی بنیادی صورتِ حال کی آگہی رکھتے تھے۔ یہ صورتِ حال جو کسی ایک زمانے تک محدود ہے نہ کسی خاص قوم و ملک و زبان تک، انسانی ہستی کے دونیم ہونے سے عبارت ہے۔ انسانی ہستی غالب کے لفظوں میں آزادگی و پابستگی کے سبب دونیم ہے۔ ذہن و تخیل آدمی کو آزادگی پر مائل کرتے ہیں؛ اسے لاتناہیت کی آرزو کرنے، عرش سے پرے مکان بنانے، دشتِ امکاں کو محض نقشِ پا سمجھنے، عدم سے بھی پرے کا خیال کرنے، گلشن ناآفریدہ میں نغمہ سرائی کرنے پر مجبور کرتے ہیں؛ دل کو آرزو کا آتش کدہ بنانے، زخمِ تمنا کھانے اور غرق نمکداں ہونے اور دائمی ناامیدی کو محسوس کرنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ دوسری طرف آدمی کا بدن ہے جو ڈھل جاتا ہے، ضعف کا شکار ہو جاتا ہے اور ایک ابدی تاریکی میں گھل جاتا ہے۔ آدمی اپنے جسم کی سطح پر ایک عام جانور ہے اور جینے کے سادہ مگر بے رحم قوانین کا پابند ہے مگر ذہن و تخیل کی سطح پر دیوتاؤں کا بھی خالق ہے۔ یوں انسانی حقیقت ازلی طور پر دونیم ہے۔ آدمی اپنی اس حالت سے پیدا ہونے والی دہشت کا لاشعوری احساس رکھتا ہے اور زیادہ تر اسے فراموش کرنے اور کہیں پناہ تلاش کرنے کی سعی میں رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اسے وہ فلسفیانہ یا مذہبی فکر یا اخلاقی نظام جلد اپنی جانب کھینچتے ہیں، جن میں جسم کی نفی اور ذہن و شعور کی ابدی بقا کی نوید دی گئی ہو یا انسان کا کوئی مثالی، لافانی تصور پیش کیا گیا ہو۔ غالب (اور پھر بیسویں صدی کے جدید ادب میں) کے یہاں فرار، فراموشی اور پناہ کے بجائے سامنا کرنے کا رویہ ملتا ہے۔ مثلاً وہ دیر وحرم کو ایسی پناہیں کہتے ہیں جنھیں شوق کی واماندگی نے تراشا ہے ؎

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا   واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

غالب دیر وحرم پر نہیں، آدمی کی نفسی حالت پر تنقید کر رہے ہیں۔ آدمی اپنے شوق یا کسی دوسری کیفیت کی اصل کو تسلیم کرنے کے بجائے، جواز اور پناہ گاہیں تراشتا ہے۔ گویا دیر وحرم آدمی کی اپنی تمنا کی جدت سے محرومی یا تھکن آئینہ ہیں؛ نیز دیر وحرم اور ان کا فرق، آدمی ہی کو اس کی اصل سے آگاہ کرتے ہیں۔ آدمی نہ صرف اپنی حالت و حقیقت سے فرار کا میلان رکھتا ہے بلکہ اپنی

بہترین صلاحیت کو اس فرار کے جواز میں بھی بروئے کار لاتا ہے۔ کیا ہم یہ سمجھیں کہ آدمی اپنی ذات کے اعلیٰ ترین حصوں کے سلسلے میں غفلت کا مرتکب ہوتا ہے؟

غالب آدمی کی حسی دنیا کے ساتھ خیال کی دنیا کو بھی پیش کرتے ہیں۔ ان کے نقادوں نے زیادہ تر ان کے خیال و تعقل کو اہمیت دی ہے، لیکن جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں، غالب کے لیے جسم و ذہن دونوں آدمی کی حقیقت بیان کرتے ہیں۔ غالب کے یہاں یہ ایک اہم موضوع ہے کہ انسانی خیال اور انسانی تمنا کی آخری حد کیا ہوسکتی ہے؟ آج عالم اور عدم ہماری عمومی لغت میں شامل نہیں، مگر غالب کے زمانے میں انھی کے تحت اپنا مقام و عمل دیکھا جاتا تھا۔ علاوہ ازیں یہ انسانی خیال و تخیل کی آخری حدیں بھی مقرر کرتے تھے۔ داستانی طلسمی واقعات ہوں یا سبکِ ہندی کے شعرا کی خیال بندی، وہ دو عالم و عدم کے اندر رہتی تھی۔ غالب نے اپنے کئی اشعار میں عالم اور دو عالم یا جہان اور دو جہانوں کا ذکر کیا ہے، کہیں خود کو دو عالم (مادی و غیر مادی) کا ہیولا کہا ہے، کہیں خود کو دو عالم کا دل کہا ہے، جس سے ہر ذرہ، تمنا میں سرشار ہے اور کہیں عالم (مادی) کو ایسے اجزا کا مجموعہ کہا ہے جس کی شیرازہ بندی موت کرتی ہے ؎

ہوں ہیولائے دو عالم صورتِ تقریر اسد　　فکر نے سونپی خموشی کی گریبانی مجھے

جامِ ہر ذرہ ہے سرشار تمنا مجھ سے　　کس کا دل ہوں کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے

عالم جہاں بہ عرض بساط وجود تھا　　جوں صبح چاک جیب مجھے تار و پود تھا

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالب　　کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

عالم، غبارِ وحشتِ مجنوں ہے سربسر　　کب تک خیالِ طرۂ لیلا کرے کوئی

غالب خیال اور تمنا کی وسعت کے لیے دو عالم تو کیا عدم اور امکان کو بھی ناکافی سمجھتے ہیں۔ وہ دو جہانوں کو آدمی کے لیے ناکافی سمجھتے ہیں ؎

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا　　یاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

اس نوع کے اشعار کو اکثر لوگوں نے غالب کی شوخی سے تعبیر کر کے ان پر گفتگو آگے نہیں

بڑھائی۔ حالاں کہ شوخی وظرافت کی ایجاد، سماجی اور نفسی تحفظ کی خاطر کی گئی ہے۔ بعض حقائق ایسے ہیں کہ ان کے اظہار سے فسادِ خلق اور فسادِ نفس کا خوف ہوتا ہے، اس خوف سے بچنے اور مقابلہ کرنے کے لیے ہی شوخ وظریفانہ پیرایہ اختیار کیا جاتا ہے۔ شوخی وظرافت، آدمی کے وجود اور انا دونوں کو تحفظ دیتی ہیں۔ غالب نے یہ پیرایہ جہاں جہاں برتا ہے، اس کا سبب یہی ہے۔ اس شعر کے شوخ پیرائے کے پیچھے انسانی تمنا سے متعلق سنجیدہ فکر اور گہری تشویش موجود ہے۔ ''وہ'' سمجھتے ہیں کہ آدمی کی خوشی کے لیے مادی اور اخروی جہان کافی ہیں۔ لیکن غالب آدمی کا دل ٹٹولتے ہیں تو اس میں انھیں اضطراب محسوس ہوتا ہے۔ غالب اسی اضطراب کو شعر میں پیش کرتے ہیں۔ لیکن اس کو پیش کرنے کا سبب یہ یقین ہے کہ آدمی تصورات ونظریات کا مظروف نہیں بلکہ اپنی ہستی کے معنی کا خود خالق ہے۔ یعنی آدمی کو اپنی حقیقی تشویش اور اضطراب کے اظہار کا حق حاصل ہے۔ آدمی سوال اٹھا سکتا ہے؛ دوسروں پر، خود پر اور ہر اس چیز پر جو اسے مضطرب کرتی ہے۔ آدمی کی ہستی کے معنی اسی سوال سے اخذ ہوتے ہیں۔ اس سوال کے نتیجے میں عین ممکن ہے کہ آدمی کو ودیعت کی گئی دنیا اور آدمی کی تمنا میں کوئی مطابقت ہی محسوس نہ ہو۔ آدمی کے دل اور دیوتاؤں کے آدرش دو مختلف سمتوں میں جا سکتے ہیں۔ اور اشعار میں بھی غالب نے اس جہان کے تنگ ہونے کا ذکر کیا ہے۔ ایک جگہ آسمان کو بیضۂ قمری اور دوسری جگہ بیضۂ مور کہا ہے۔ ایک اور شعر میں عرصۂ آفاق کو اپنی وحشت کے لیے تنگ کہا ہے۔ آگے وجود و عدم دونوں جگہوں پر تنگی کی شکایت کرتے ہیں۔ ایک اور جگہ اس جہان کو کنجِ قفس کہتے ہیں جو انڈے کی مانند تنگ ہے اور آرزو کرتے ہیں کہ اس سے رہائی ملے تو نئی زندگی شروع کریں ؎

نالہ، سرمایۂ یک عالم و عالم کفِ خاک
آسماں بیضۂ قمری نظر آتا ہے مجھے

کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے!
جس میں کہ ایک بیضۂ مور آسمان ہے

تنگی رفیقِ رہ تھی، عدم یا وجود تھا
میرا سفر بہ طالعِ چشم حسود تھا

جس دروں پہ جسم گراں بار سنگ تھا
وحشت پہ میری عرصۂ آفاق تنگ تھا

بیضہ آسا ننگ بال و پر ہے کنجِ قفس
از سرِ نو زندگی ہو گر رہا ہو جایئے

تمام اشعار میں اضطراب و بے اطمینانی کی موج رواں ہے۔ اضطراب و بے اطمینانی بھی وہ ہے جسے انسان اپنے وجود کی گہرائیوں میں محسوس کرے اور دیکھے کہ جیسے جیسے وجود کی تشویش بڑھتی ہے، وجود کی گہرائی بڑھتی ہے اور آدمی تنہا ہوتا جاتا ہے۔ غالب نے نالے کا بھی ذکر کیا ہے، وہ اس جہان کے تنگ ہونے کے ادراک کا نتیجہ ہیں۔ بیضے کی تشبیہ سے قید میں ہونے کا مضمون ظاہر ہو رہا ہے۔ قید کا یہ احساس کسی شخصی غم یا سیاسی عدم اطمینان کا نتیجہ نہیں، بلکہ بنیادی انسانی صورتِ حال کے علم کا نتیجہ ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے کہہ آئے ہیں، آدمی آزادی و پابستگی کے سبب دونیم ہے؛ آدمی کے ذہن، روح، تخیل، وجدان کی ساری کارکردگی، اس کے بدن وحسیات اور ان کے لازمی فنا کی حقیقت سے کوئی مطابقت نہیں رکھتی۔ اگر کوئی کش مکش آدمی کو شعور کے اوّلین لمحے سے دمِ آخر تک رہتی ہے تو وہ ذہن و بدن کی عدم مطابقت کی پیدا کردہ ہے۔ یہ کہنا بھی غلط نہیں کہ جسے کلاسیکی شاعری وحشت کا نام دیتی ہے، اس کا ایک سبب، اس عدم مطابقت کا کوئی حل نکالنے میں ناکامی بھی ہے۔ آدمی کو اپنا جسم ہی دراصل زندان نظر آتا ہے اور پھر اسی کا انعکاس پورے جہان کو ایک زندان محسوس کرنے کی صورت میں ہوتا ہے۔ لیکن یہ انعکاس کوئی فریب نہیں۔ آدمی جب بھی اپنی تمنا کی وسعت اور خیال کی بے کرانی کا تصور کرتا ہے، اس میں آدمی کے خاکی نہاد ہونے سے پیدا ہونے والا نالہ یا تشویش موجود ہوتی ہے۔ غالب نے انسانی تمنا کی وسعت کے لیے دشتِ امکاں کو بھی پہلا قدم کہا ہے اور دوسرے قدم کے لیے استفسار کیا ہے۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب ہم نے دشت امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

اور پھر عدم کا خیال بھی انھیں بار بار آتا ہے، لیکن نالہ وآہ ہر جگہ ہے۔

نالے عدم میں چند ہمارے سپرد تھے جو واں نہ کھنچ سکے، سو وہ یاں آ کے دم ہوئے

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

ملی نہ وسعت جولان یک جنوں ہم کو عدم کو لے گئے دل میں غبار صحرا کا

ناز پروردۂ صد رنگ تمنا ہوں، ولے پرورش پائی ہے جوں غنچہ بہ خون اظہار

غالب یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ خیال کے دائرے میں کیا کیا آ سکتا ہے اور کیا کیا چیزیں خیال خلق کر سکتا ہے۔ یہ جہان، دو جہان، عدم، عدم سے پرے اور اس سے پرے، سب انسانی خیال

کے دائرے میں آتے ہیں۔ تمام عالم کو خیال کہنے کا ایک سبب یہ ہے کہ اتنے وسیع و بسیط عالم کو صرف خیال ہی گرفت میں لے سکتا ہے۔ دیکھنے، سننے، محسوس کرنے کی حدیں ہیں، جن کا تجربہ ہر شخص کو ہے، لیکن انسانی خیال کی حدوں کا احساس بڑا تخلیق کار ہی دلا سکتا ہے۔ غالب کے لیے ہر حد، ایک دیوار ہے؛ وہ حد بھی جو آسمان کی ہے، وہ حد بھی جسے عدم کہا گیا ہے۔، وہ حد بھی جسے لفظ قائم کرتا ہے اور وہ حد بھی جنھیں پہلے شاعروں نے قائم کیا، غالب ان سب دیواروں/حدوں سے آگے جانے کی سعی کرتے ہیں۔ عدم سے پرے ہونے کے مضمون کی اکثر شارحین نے متصوفانہ تعبیر کی ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ عدم سے پرے بھی عدم ہے، یہ دو نفی مل کر مثبت کو وجود میں لاتے ہیں۔ ہماری رائے میں عدم میں نیستی، معدوم ہونے کی مطلق حالت کا مفہوم ہے۔ غالب معدومیت کو بھی اس انسانی خیال کی حد سمجھتے ہیں۔ جب عدم کا مفہوم سمجھ میں آ گیا تو وہ ایک حد بن گیا۔ غالب کی جدیدیت، انسان کی معنی سازی کی جس لامحدود صلاحیت میں یقین رکھتی ہے، اس کے لیے عدم بھی ایک حد، کائنات کو سمجھنے کا ایک نظام ہے، لیکن اسی میں ایک شگاف ہے، جسے غالب دریافت کرتے ہیں۔ اگر موجود سے پہلے عدم ہے تو عدم سے ماورا بھی کچھ ہوگا۔ غالب اپنے شعری تخیل کو عدم سے بھی پرے لے جاتے ہیں۔ لیکن انھیں اس نیستی سے پرے کے کرے میں بھی، اپنی آہِ آتشیں یاد ہے اور اس کی یہ صفت بھی کہ وہ عنقا جیسے ناموجود پرندے کا پر جلا سکتی ہے، یعنی جہاں عنقا نہیں پہنچ سکتا، وہاں آدمی کی آہِ آتشیں پہنچ سکتی ہے۔ عدم سے پرے، آہِ آتشیں اور بالِ عنقا کو جلانا، یہ سب شاعری کے فن اور معنی سازی کی آخری حدوں کا خیال کرنے کی سعی ہے۔

خیال کا حقیقی یا غیر حقیقی ہونا، غالب سمیت کسی شاعر کے لیے اہم نہیں۔ چوں کہ شاعری میں ہر خیال محسوس پیرائے میں ظاہر ہوتا ہے، ایک لمحے کا حقیقی تجربہ یا انکشاف ہوتا ہے، اس لیے وہ معنی اور معنویت دونوں رکھتا ہے۔ جو حیثیت جسم کے لیے خون کی ہے، وہ ذہن کے لیے معنی کی ہے۔ لہٰذا خیال کی حدوں کو ناپنا، معنی خیزی کے مسلسل عمل کو جاری رکھنا ہے۔ اسی طرح تمنا کی وسعت، غالب کے لیے انسانی آرزوؤں کی منتہا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ غالب نے کہیں کہیں تمنا کا لفظ محبوب کی آرزو یا اس سے وصل کی خواہش کے معنی میں لیا ہے۔

تماشا کہ اے محو آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

لیکن وہ بیشتر جگہوں پر تمنا کو آرزو کے منتہائے کمال کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ صد رنگ تمنا کے ذریعے وہ اسی جانب اشارہ کرتے ہیں۔ اسی طرح جب وہ دشتِ امکاں کو پہلا قدم کہتے ہیں تو انسانی تمنا کی اس انتہائی حد کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ دشتِ امکاں، انسانی تخیل میں

آنے والے جملہ امکانات اور ان امکانات کی بے کناریت کی علامت ہے۔غالب، امکانات کی بے کناریت کو بھی ایک حد سمجھتے ہیں، یعنی ایک نقشِ پا، جس سے آگے جانا ہے۔نقشِ پا پچھلوں کے ہیں، پوری انسانیت کے۔ اب سے آگے جانا ہے۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ تمنا کسی ایک معروض سے نہیں بندھی؛ وہ خون کی گردش ہے، معنی کی گردش ہے، اور انسانی وجود میں مضمر، کنارہ شکن تخلیقیت کا استعارہ ہے۔ ابتدا سے اب تک آدمی جو کچھ آرزو کرتا آیا ہے اور جو کچھ وہ آگے آرزو کرے گا، تمنا اس سب کا احاطہ کرتی ہے۔تمنا، کسی ایک مقام پر رکنے، کسی ایک شے کو اپنی منزل تصور کرنے اور اس کے لیے پروانے کی مانند جاں نثار کرنے کا نام نہیں، نہ یہ تسکین کی ابدی خواہش ہے بلکہ تمنا کبھی نہ بجھنے والی پیاس ہے، جو انسان کو سعیِ گرم پر آمادہ رکھتی ہے۔یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ تمنا، اعلیٰ فن کی مانند خود اپنا انعام ہے۔جس طرح اعلیٰ فن پارہ خود ہی اپنا معنی ہوتا ہے، اسی طرح تمنا خود ہی اپنا معنی ومطلب ومقصد ہے۔ہم کہہ سکتے ہیں کہ تمنا خود ہی فن کی خالص اور اعلیٰ ترین سطح ہے۔ لہٰذا تمنا کے ہوتے ہوئے کسی اور کی طلب نہیں ہوتی۔ غالب اپنی ہستی کو فضائے حیرت آباد تمنا کہتے ہیں اور جہاں آہ و نالہ پر نہیں مار سکتے۔تمنا کے ذریعے انسانی تخلیقیت کی انتہا کی نشان دہی، ایک سچ ہے اور یہ بھی درست ہے کہ اس سچ کا انسانی تاریخ کو بدلنے میں اہم کردار ہے۔

ہوں میں بھی تماشائیِ نیرنگِ تمنا   مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

مری ہستی، فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے   جسے کہتے ہیں نالہ، وہ اسی عالم کا عنقا ہے

لیکن کیا تمنا انسان کی ابدی مسرت کی ضامن ہوسکتی ہے؟ صوفی شعرا کا جواب ہاں میں ہوتا ہے۔لیکن غالب کی جدیدیت انھیں سفا کانہ حد تک حقیقت پسند بناتی ہے۔ غالب کسی ابدی مسرت کی نوید نہیں دیتے۔تمنا آدمی کو حیرت میں لے جاسکتی ہے، ان سنگین سچائیوں کو اوجھل کرسکتی ہے جو آہ و نالہ وفریاد پر آدمی کو مجبور کرتی ہیں، اور نشاط کی کیفیت سے بھی ہمکنار کرسکتی ہے مگر تمنا کی حیرت جلد ختم ہوجاتی ہے۔غالب اپنے قاری کو باور کراتے ہیں کہ تمنا کے ذریعے آدمی اس ساری دہشت وتشویش کا ایک حل نکالتا ہے جو آدمی کو لاحق ہے۔آدمی کی بنیادی صورتِ حال کے سب حل ناپائیدار ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ آدمی پائیدار حل کی تمنا اور سعی کرتا ہے اور ناپائیدار حل کو قبول نہ کر کے مزید دکھ اٹھاتا ہے۔ غالب، ناپائیدار حل کی حمایت کر کے، انسان کو سعیٔ مسلسل کرنے کی ترغیب دیتے ہیں۔لیکن یہ سعی بھی آسان نہیں۔ یہ کانٹوں بھر اراستہ ہے۔ یعنی آدمی کو کشش اور کشاکش سے عبارت تناقض کا سامنا ہے ؎

کمال گرمیِ سعیِ تلاشِ دید نہ پوچھ برنگ خار مرے آئینے سے جوہر کھینچ

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعیِ آزادی ہوئی زنجیر موجِ آب کو فرصت روانی کی

غالب کے یہاں حسرت کا مضمون بھی اسی تمنا کی بلندی و وسعت کے تناظر میں آیا ہے۔ خیال کی وسعت ہو کہ تمنا کا منتہائے کمال ہونا، یہ انسانی سچ کا ایک رخ ہے جو وقتی و عارضی طور پر دوسرے رخ پر پردہ ڈالتا ہے۔ اس دوسرے رخ کو چھپانے کی انسان نے باقاعدہ سعی کی ہے تاکہ وہ نارمل زندگی بسر کر سکے اور کارنامے سرانجام دے سکے۔ جدید ادب، دوسرا رخ سامنے لاتا ہے، اسی لیے وہ جہاں معنی کے لامحدود امکانات کی طرف اشارہ کرتا ہے، وہاں زندگی کی دل شکن تصویر بھی پیش کرتا ہے۔ جدید ادب کو ایک اخلاقی فیصلہ کرنا ہوتا ہے۔ وہ جھوٹی امید دلائے یا دیانت داری سے سچ سامنے لائے۔ جدیدادب، دوسرے راستے کا انتخاب کرتا ہے۔ غالب کی جدیدیت بھی سچائی کا دوسرا رخ سامنے لاتی ہے۔ ان کی شاعری، انسان کی فراموشی و پناہ پسندی کی عادت کے خلاف مزاحمت کرتی ہے۔ تمنا خواہ کتنی بلند ہو، وہ انسانی ہے اور اپنے اندر انسانی عنصر رکھتی ہے؛ اپنی تعمیر ہی میں ایک خرابی رکھتی ہے۔ آدمی کہیں بھی جائے، اپنے ساتھ ہوتا ہے؛ اس کی آہِ آتشیں اس کے ساتھ ہوتی ہے۔ تمنا ہی نہیں، انسانی تخیل کے پر بھی خواہ کتنے عظیم الشان ہوں، انسانی خاک وخون سے جدا نہیں ہوتے۔

ہر قسم کی مافوق الفطری کہانیوں میں بھی آدمی کا خود سے سامنا ہو کر رہتا ہے۔ ہر تمنا کو انسان کے اسی کمزور، فنا پذیر انسانی بدن میں بروئے کار آنا ہے۔ اس میں کوئی تضاد نہیں کہ غالب جب فضائے حیرت آبادِ تمنا کا ذکر کرتے ہیں وہاں آہ و نالہ کو ناموجود پاتے ہیں، لیکن جب تمنا کے انسانی دل میں موجزن ہونے کا خیال پیش کرتے ہیں تو انھیں سینہ پرخوں کی یاد آتی ہے۔ تمنا کے دشتِ امکاں کو ایک قدم سمجھنا بھی ایک حقیقت ہے؛ تمنا کی فضا کی حیرت، اور آہ و نالے سے آزادی بھی ایک حقیقت ہے اور تمنا کا خون ہونا بھی ایک حقیقت ہے۔ غالب تسلیم کرتے ہیں کہ بلند ترین آرزوؤں کا خون بھی ہو جاتا ہے۔ تمنا کی آخری حد کا خیال کرنے والا بھی، حشرات کی مانند محسوس کرنے پر مجبور ہو سکتا ہے۔ دیوتاؤں کی عظیم الشان کہانیاں خلق کرنے والا آدمی ہمیشہ فتح یاب ہونے کے لیے پیدا نہیں ہوا۔ جسے ہم انسانی حقیقت کہتے ہیں وہ کئی چھوٹی بڑی سچائیوں کا مجموعہ ہے، جن میں سے کئی ایک دوسرے سے یکسر متضاد ہیں (ہے آدمی بجائے خود ایک محشرِ خیال)۔ بہ طور شاعر غالب کی وابستگی کسی ایک سچائی سے نہیں، سب سچائیوں سے ہے، خواہ وہ ایک دوسرے کی نفی ہی

کیوں نہ کرنے والی ہوں ؎

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد جانتے ہیں سینۂ پرخوں کو زنداں خانہ ہم

جس طرح آزادگی کی خواہش جس قدر ہوگی، پابستگی کا امکان بھی اسی قدر ہوگا۔ یا خوشی کی آرزو کرنا ہی، غم کو دعوت دینا ہے ؎

شادی سے گزر کہ غم نہ ہووے اردی جو نہ ہو تو دَے نہیں ہے

اسی طرح تمنا جس قدر بڑی ہوگی، تشنگی اور آزار بھی اتنا ہی بڑا ہوگا۔ غالب کے یہاں سوزِ نہاں، تپشِ دل، لذتِ آزار، حسرت بھی اسی قدر ہے۔ غالب اس سے بے خبر نہیں تھے کہ آدمی کی تمنائیں، خواہ کتنی ہی عظیم ہوں، ان کی مسرت و آزادی عارضی ہوتی اور ان سے پیدا ہونے والا دل میں خلا بسیط ہوتا ہے ؎

یا صبح دم جو دیکھیے آ کر تو بزم میں نے وہ سرور و سوز نہ جوش و خروش ہے

مسرت کے شدید تجربے کے بعد یاسیت کا حملہ بھی اتنا ہی شدید ہوتا ہے۔ اس کا ایک سبب یہ ہے کہ انسانی زندگی میں کسی شے کو قرار و ثبات نہیں۔ آدمی کو موت جیسی دہشت ناک حقیقت کا ہر لمحے سامنا ہے۔ آدمی ہی کی نہیں، آدمی سے وابستہ ہر شے کی موت یقینی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زندگی میں مرگ کا کھٹکا ہر وقت لگا رہتا ہے ؎

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا

دوسرا سبب یہ ہے کہ بلند ترین تمنا کے ذریعے آدمی اپنی مادی حدوں سے باہر جانے کا وقتی تجربہ کرتا ہے؛ وہ آسمانوں کو اپنے قدموں کی دھول سمجھتا ہے۔ بعض صوفی شعرا اس تجربے کو دائمی تصور کرتے ہیں اور انسانی امکانات کے لامحدود ہونے کی کہانی دُہراتے رہتے ہیں، لیکن غالب کہتے ہیں کہ آدمی اپنی حد سے باہر نہیں جا سکتا۔ یہ سچ ہے کہ آدمی اپنے مادی وجود کی حدوں سے ورا جانے کی تمنا رکھتا ہے اور اس تمنا کے ذریعے وہ اپنے مخفی امکانات کی شناخت بھی کرتا ہے، مگر یہ عارضی تجربہ ہے۔ تاریخ کا دھارا تبدیل کرنے والے عظیم ترین اشخاص کو بھی معمولی جذبات کا سامنا ہوتا ہے، ان کا جسم ضعف و زوال کا شکار ہوتا ہے۔ خود غالب اپنے آخری دنوں میں کس قابلِ رحم حالت کا شکار ہوئے، اس کا حال حالی نے یادگارِ غالب میں لکھا ہے۔[۶۵] بلندی و پستی کی یہ دو انتہائیں ہیں، ان کی آگہی ہی سے غم پیدا ہوتا ہے۔ یہ انسانی غم ہے، انسانی صورتِ حال اور انسانی تقدیر کا پیدا کردہ غم ہے۔ مذہب و مابعد الطبیعیات کے عظیم الشان نظریات، اس غم سے انسان کی توجہ ہٹا کر، اخروی ابدی مسرتوں کی نوید دیتے ہیں۔ لیکن غالب، المعری کی مانند انسانی غم کو کبھی شکایت اور کبھی بغیر

شکایت کے قبول کرتے ہیں۔ غالب کے یہاں سوزِ غم ہائے نہانی کا مفہوم یہی ہے ؎

آتشِ دوزخ میں یہ گرمی کہاں　　　سوزِ غم ہائے نہانی اور ہے

غالب کی نیم رخی جمالیات آتشِ دوزخ کو سوزِ نہاں سے ملا کر آئرنی پیدا کرتی ہے۔ آتشِ دوزخ کی گرمی، سنی ہوئی بات ہے لیکن سوزِ نہاں آدمی کا حقیقی تجربہ ہے۔ پھر جو آدمی اپنے غم کو سہہ گیا ہے، اسے دوزخ کی گرمی سہنے میں دقت نہیں ہوگی۔ نیز غالب یہ بھی کہتے محسوس ہوتے ہیں کہ آدمی کو سوزِ نہاں دینے کے بعد دوزخ اضافی ہے۔ غالب اسی سوزشِ دل کو سب سے بڑا سچ کہتے ہیں ؎

لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخن گرم　　　تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پر انگشت

غالب پورے انسانی وقار کے ساتھ تمنا کے زخم کو اس کی پوری شدت کے ساتھ محسوس کرتے ہیں۔ نیز دائمی ناامیدی اور لذت آزار سہتے ہیں۔

غالب ہم پر منکشف کرتے ہیں کہ بنیادی انسانی حقیقت دونیم ہونے کے ساتھ ساتھ متناقض بھی ہے۔ فضائے حیرتِ آبادِ تمنا ایک طرف اور نومیدی جاوید دوسری طرف۔ ان دو حالتوں میں زمانی فاصلہ ہوسکتا ہے۔ کبھی ایک حالت، پھر دوسری حالت۔ غالب اس سے آگے جاتے ہیں۔ وہ دو متضاد حالتوں کو ایک ہی لمحے میں تصور کرتے ہیں اور پھر اس سے اپنے مخصوص متناقضانہ انداز میں لذت کشید کرنے کا قصہ لکھتے ہیں۔ وہ زخم تمنا کھانے کو دل کی عشرت کہتے ہیں اور ریش جگر کی لذت، نمکداں میں غرق ہونے میں دیکھتے ہیں۔ اسی طرح آبلوں میں کانٹوں کے مسلسل چبھنے پر خوش ہوتے ہیں۔ یہ آزار پسندی، بہ ظاہر مساکیت ہے لیکن اسے مساکیت کہنا اس لیے مشکل ہے کہ جن دکھوں سے غالب لذت یاب ہونے کا ذکر کرتے ہیں، وہ غالب کے اپنے پیدا کردہ نہیں ہیں۔ مساکیت پسند خود زخم لگاتا ہے اور ان کی لذت چاٹتا ہے۔ غالب تو انسانی غم کی آگہی رکھتے ہیں۔ یہ آگہی کہ زندگی تناقضات سے بھری ہے، جن کے پائیدار حل سے فطرت نے انسان کو محروم رکھا ہے۔ غالب کہتے ہیں کہ آدمی کے پاس ایک ہی راستہ ہے کہ انھیں آبرو اور وقار کے ساتھ قبول کیا جائے۔

غالب کی آزار پسندی ایک طرف انسانی حوصلے، سعی گرم اور جرأت و وقار کی علامت ہے اور دوسری طرف جملہ تناقضات کو بہ یک وقت گرفت میں لینے کی کوشش ہے۔ نیز ایک سبب یہ معرفت بھی ہے کہ تعمیر میں خرابی موجود ہے اور سعی ہی میں اس کو ملیا میٹ کرنے کا سامان موجود ہے؛ دہقان کا خونِ گرم ہی اس کے خرمن کی بجلی ہے۔ یعنی حقیقت اپنی اصل ہی میں متناقض ہے۔ ہماری روایتی تنقید، لذتِ آزار کو عشق کی سختیوں سے جوڑتی ہے، حالاں کہ اس کا وسیع تناظر ہے۔ غالب کے یہاں کم از کم لذتِ آزار ناگزیر انسانی غم کو وقار اور احتجاج کے ساتھ بہ یک وقت قبول کرنے کی سعی

کا نام ہے۔ آدمی یا تو اپنی تقدیر کو فراموش کر دے، اسے کسی وعدۂ فردا کے ساتھ قبول کر لے یا پھر تقدیر کی الہنا کی کے خلاف احتجاج کرے۔ آزار پسندی، احتجاج ہے۔ جب رنج کا مداوا نہ ہو جاتی ہے کوئی کش مکش اندوہ عشق کی ے دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا

نہ کرتا کاش نالہ مجھ کو کیا معلوم تھا ہمدم کہ ہوگا باعث افزائش درد دروں وہ بھی

آدمی کا دردِ دروں، آدمی کی موت کی مانند ناگزیر ہو تو پھر آدمی کے پاس ایک ہی راستہ رہ جاتا ہے کہ اس سے لذت حاصل کرے۔ غالب، لذتِ آزار کے متناقض ہونے سے غافل نہیں تھے۔ وہ لذت کے پردے میں آ ئرنی اور احتجاج کے رنگ پیدا کرتے ہیں ے

عشرتِ پارہ دل زخمِ تمنا کھانا لذت ریشِ جگر غرقِ نمکداں ہونا

زمانہ سخت کم آزار ہے بجان اسد وگرنہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے ہیں

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

ہے دلِ شوریدۂ غالب طلسمِ پیچ و تاب رحم کر اپنی تمنا پر کہ کس مشکل میں ہے

مرا شمول ہر اک دل کے پیچ و تاب میں ہے میں مدعا ہوں تپش نامۂ تمنا کا

عشرت قتل گہہ اہلِ تمنا مت پوچھ عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

بہ فیض بے دلی نومیدی جاوید آساں ہے کشائش کو ہمارا عقدہ مشکل پسند آیا

رنجِ نومیدیِ جاوید گوارا رہیو خوش ہوں گر نالہ زبونی کش تاثیر نہیں[۶۶]

میر کے یہاں بھی ضعف کا مضمون کثرت سے پیش ہوا ہے۔ تاہم غالب کے یہاں ضعف ایک دوسرے تناقض کو پیش کرتا ہے۔ ضعف، انسانی بدن اور عناصر کے بے اعتدال ہونے اور رفتہ

رفتہ موت کی طرف بڑھنے، نیز مختلف اوقات میں محسوس کی جانے والی کم ہمتی کی علامت ہے۔اس کی آ گہی آدمی کو اسی وقت سے ہونے لگتی ہے جب وہ مستقبل کا خیال کرنے کے قابل ہوتا ہے اور ایسے تجربات سے گزرتا ہے جس میں اس کا بدن، اس کی روح کی بلندی اور ذہن کی رفعت کے مقابلے میں مات کھاتا محسوس ہوتا ہے۔ غالب، ضعف کو انسانی حقیقت کا ناگزیر حصہ سمجھتے ہیں۔یہ حقیقت پسندی نہیں تو کیا ہے کہ سفرِ عشق، جس میں جان دینا سعادت خیال کیا جاتا ہے، غالب ضعف کے سبب راحت طلبی کا مضمون بیان کرتے ہیں۔نیز ضعف آدمی کے دل سے ہوسِ یار سمیت ہر ہوس کا خاتمہ کرسکتا ہے

سفرِ عشق میں کی ضعف نے راحت طلبی
ہر قدم سائے کو میں اپنے شبستاں سمجھا

گنجائشِ عداوتِ اغیار ایک طرف
یاں دل میں ضعف سے ہوسِ یار بھی نہیں

ضعف سے گریہ مبدل بہ دم سرد ہوا
باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

ضعف سے ہے، نے قناعت سے یہ ترک جستجو
ہیں وبال تکیہ گاہ ہمت مردانہ ہم

ضعف سے اے گریہ کچھ باقی مرے تن میں نہیں
رنگ ہو کر اڑ گیا جو خوں کہ دامن میں نہیں

ضعف میں طعنۂ اغیار کا شکوہ کیا ہے
بات کچھ سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں

چھوڑا نہ مجھ میں ضعف نے رنگ اختلاط کا
ہے دل پہ بار، نقشِ محبت ہی کیوں نہ ہو

کر دیا ضعف نے عاجز غالب
ننگِ پیری ہے جوانی میری

غالب کی جدیدیت پر اپنی بحث کا خاتمہ ہم غالب کے ایک خط کے اقتباس پر کرنا چاہتے ہیں۔ غالب نے آزادگی کو اپنا مسلک بنایا تھا۔انھیں یہ خبر تھی کہ کسی بھی نظریے کو... خواہ وہ کتنا ہی عظیم سمجھا جائے اور وہ کتنا ہی امید افزا ہو... مسلک بنانا خود کو ایک نئے جال میں پھنسانا ہے۔اگر آدمی کو واقعی آزادی چاہیے تو پھر اسے اس خواہش سے بھی آزاد ہونا ہوگا۔خود خواہش قید ہے، خواہ وہ

اپنی نجات ہی کی کیوں نہ ہو(جگہ جگہ غالب کی شعریات میں اترتے ہوئے ہمیں بودھی فکر سے سابقہ پڑتا ہے)۔ لہٰذا وہ سب طرح کی ثنویتوں، سب طرح کے متخالف جذبوں اور باہم متصادم خیالات سے خود کو آزاد کرتے ہیں اور صرف ''ہونے'' کا ذکر کرتے ہیں اور اپنے ''ہونے'' پر کوئی قدری فیصلہ دیے بغیر؛ اپنی آدمیت، اور اس کی تقدیر کو تسلیم کرتے ہیں۔ ہستی کی یہ بصیرت اردو کے کسی پرانے نئے ادیب کے پاس نہیں۔ ہرگو پال تفتہ کے نام خط میں لکھتے ہیں:

مجھ کو دیکھو کہ نہ آزاد ہوں نہ مقید، نہ رنجور ہوں نہ تندرست، نہ خوش ہوں نہ ناخوش، نہ مردہ ہوں نہ زندہ، جیے جاتا ہوں۔ باتیں کیے جاتا ہوں۔ روٹی روز کھاتا ہوں۔ شراب گاہ گاہ پیتا ہوں۔ جب موت آئے گی مر رہوں گا۔ نہ شکر ہے نہ شکایت ہے۔ جو تقریر ہے بر سبیل حکایت ہے۔[۶۷]

حواشی

۱۔ یوسف حسین خاں، غالب اور آہنگ غالب (نئی دہلی: غالب اکیڈمی، ۱۹۷۱ء (۱۹۶۸ء))، ص: ۲۲۔

۲۔ ایضاً، ص: ۲۲۔

۳۔ غالب، دستنبو (ترجمہ: شریف حسین قاسمی) (دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۷ء)، ص: ۷۸۔

۴۔ پرسیول اسپیئر، *Twilight of the Mughals: Studies in Late Mughal Delhi* (کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۳ء)، ص: ۳۸۔

۵۔ مارگریٹ پرناؤ، *The Delhi College: Traditional Elites, the Colonial State, and Education before 1857* (دہلی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس ۲۰۰۶ء)، ص: ۱۔

۶۔ مالک رام، قدیم دلی کالج (دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۵ء)، ص: ۲۲۔

۷۔ مولوی عبدالحق، مرحوم دہلی کالج (دہلی: انجمن ترقی اردو، ہند، ۱۹۸۹ء)، ص: ۱۶۔

۸۔ ایضاً، ص: ۲۸۔

۹۔ ایضاً، ص: ۶۵۔

۱۰۔ طاہر مسعود، اردو صحافت انیسویں صدی میں (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۶ء)، ص: ۱۶۳۔۱۶۴۔

۱۱۔ ایضاً، ص: ۱۶۹۔

۱۲۔ خلیق انجم، غالب اور شاہانہ تیموریہ (دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی، ۲۰۰۹ء (۱۹۷۴ء))، ص: ۲۱۔

۱۳۔ ایضاً۔

۱۴۔ گوپی چند نارنگ، ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری (دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۳ء)، ص: ۲۹۵۔

۱۵۔ غالب، دستنبو، محولا بالا، ص: ۸۰۔
۱۶۔ ایضاً، ص: ۱۰۵۔
۱۷۔ ایضاً، ص: ۱۰۳۔
۱۸۔ ایضاً، ص: ۸۳۔
۱۹۔ شمیم طارق، غالب اور ہماری تحریک آزادی (ممبئی: انجمن اسلام اردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۷ء (۲۰۰۲ء))، ص: ۲۹۔
۲۰۔ ڈاکٹر خلیق انجم، غالب کا سفر کلکتہ اور کلکتے کا ادبی معرکہ (دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۵ء)، ص: ۷۵۔
۲۱۔ یوسف حسین خان، غالب اور آہنگ غالب، محولا بالا، ص: ۲۰-۲۱۔
۲۲۔ امیر خسرو، دیباچہ غرۃ الکمال (ترجمہ: پروفیسر لطیف اللہ) (کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۴ء)، ص: ۴۹۔
۲۳۔ اسداللہ غالب، مجموعہ نثر غالب (ترتیب وتحشیہ: خلیل الرحمٰن داؤدی) (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۹ء، طبع دوم)، ص: ۲۳۵۔
۲۴۔ نیر مسعود، تعبیر غالب (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۱۸ء)، ص: ۱۰۳۔
۲۵۔ افضال احمد سید، بادہ دوشینہ (لاہور: عکس پبلی کیشنز، ۲۰۲۰ء)، ص: ۱۲۔
۲۶۔ آرتھر ڈڈنی (Arthur Dudney) Sabk-e-Hindi and the crisis of authority in Eighteenth Century Indo-Persian Poetics مشمولہ *Journal of Persianate Studies* (۲۰۱۶ء)، ص: ۶۔
۲۷۔ اسداللہ غالب، مجموعہ نثر غالب (مرتبہ: خلیل الرحمٰن داؤدی)، محولا بالا، ص: ۱۵۵،
۲۸۔ رچرڈ ہیس، Sensation,Inference and Language:Dignaga's Pramanasamuccaya، مشمولہ *Buddhist Philosophy:Essential Readings* (مرتبین: ولیم ایڈل گلاس، جے ایل گارفیلڈ)، (لندن: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۹ء)، ص: ۱۰۹۔
۲۹۔ جمیل جالبی، ''مرزا عبدالقادر بیدل''، مشمولہ قلزم فیض مرزا بیدل (مرتب: شوکت محمود)، (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۲۰۱۲ء)، ص: ۸۶۔
۳۰۔ مولوی نورالحسن نیر، نوراللغات، اوّل (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، طبع سوم ۲۰۰۶ء)، ص: ۲۴۳-۲۴۴۔
۳۱۔ اثر کی ان اقسام کے سلسلے میں ہیرلڈ بلوم کی کتاب *The Anxiety of Influence* سے استفادہ کیا گیا ہے۔ دیکھیے: ہیرلڈ بلوم، *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (دوسرا ایڈیشن) (نیویارک: اوکسفرڈ، ۱۹۹۷ء)۔
۳۲۔ بیدل کو غالب نے کئی اشعار میں کئی طرح سے خراج تحسین پیش کیا ہے۔

طرزِ بیدل میں ریختہ کہنا ـــــــ اسداللہ خاں قیامت ہے

اسد ہر جا سخن نے طرح باغ تازہ ڈالی ہے   مجھے رنگ بہار ایجادی بیدل پسند آیا

آہنگ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل   عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ

مجھے راہ سخن میں خوف گمراہی نہیں غالب   عصائے خضر صحرائے سخن ہے خامہ بیدل کا

۳۳۔ اسداللہ غالب، مجموعہ نثر غالب، محولا بالا، ص: ۱۵۶۔
۳۴۔ نیر مسعود، تعبیر غالب (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۱۸ء)، ص: ۱۰۳۔
۳۵۔ غالب، خطوط غالب (مرتبہ: غلام رسول مہر) جلد اوّل (لاہور: کتاب منزل، س ن)، ص: ۱۷۳۔
۳۶۔ کالی داس گپتا رضا کے مرتبہ دیوان میں ۱۸۱۲ء کے لکھے ہوئے (جب غالب پندرہ برس کے تھے) یہ اشعار ملتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ معمولی درجے کے شعر ہیں۔

اک گرم آہ کی، تو ہزاروں کے گھر جلے   رکھتے ہیں عشق میں یہ اثر، ہم جگر جلے

زخمِ دل تم نے دکھایا ہے کہ جی جانے ہے   ایسے ہنستے کو رلایا ہے کہ جی جانے ہے

غالب، دیوان غالب کامل (مرتبہ: کالی داس گپتا رضا)، (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان)، ص: ۱۳۷۔

۳۷۔ کیا اس لیے کہ غالب انگریزوں کے لیے نرم گوشہ رکھتے تھے اور جدید بھی تھے؟ کیا اس لیے کہ ''جدید غالب'' کے ذریعے ''قدیم شعریات'' کو رد کرنے کا جواز مہیا کیا جا سکے؟ یا غالب کے ذریعے، کلاسیکی شاعری کو رد کیے جانے کا کفارہ ادا کیا جا سکے؟ یا محض اس لیے کہ یہ سمجھا گیا کہ یورپی جدیدیت کے پیمانے پر غالب اترتا ہے؟ اگرچہ غالب کی جدیدیت، انیسویں صدی کی یورپی جدیدیت سے بہت مختلف ہے، جو اردو میں متعارف کروائی جا رہی تھی، ان کی قبولیت کا بڑا باعث تھی۔
۳۸۔ ولیم ایڈیل گلاس، جے گارفیلڈ، *Buddhist Philosophy* (نیویارک: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۹ء)، ص: ۱۰۵۔
۳۹۔ مارٹن ہائیڈگر، *Basic Writings* (لندن و نیویارک: روٹلیج، ۲۰۱۱ء)، ص: ۳۰۴۔
۴۰۔ اسداللہ غالب، مجموعہ نثر غالب، محولا بالا، ص: ۲۵۰۔
۴۱۔ نور اللغات طبع سوم (مرتبہ: مولوی نورالحسن) (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۶ء)، ص: ۹۱۷۔
۴۲۔ اسداللہ غالب، عودہندی (نول کشور)، ص: ۶۔
۴۳۔ امیر خسرو، دیباچہ غرۃ الکمال، ص: ۱۲۴۔
۴۴۔ نور اللغات، محولا بالا، ص: ۶۷۵۔۶۷۶۔
۴۵۔ ''مولانا غالب علیہ الرحمۃ ان دنوں میں بہت خوش ہیں۔ یہ پچاس ساٹھ جز کی کتاب امیر حمزہ کی

داستان کی اور اسی قدر حجم کی ایک جلد بوستان خیال کی آ گئی ہے۔ سترہ بوتلیں بادۂ ناب کی توشک خانے میں موجود ہیں۔ دن بھر کتاب دیکھا کرتے ہیں، رات بھر شراب پیا کرتے ہیں۔"
[غالب، اردوے معلیٰ (میر مہدی مجروح کے نام) (لاہور: شیخ ظفر محمد اینڈ سنز، س ن)، ص: ۱۲۴۔]

۴۶۔ اسداللہ غالب مجموعہ نثر غالب، محولا بالا، ص: ۲۳۷۔

۴۷۔ شکیل الرحمٰن، مرزا غالب اور ہند مغل جمالیات (سری نگر، کشمیر: معصوم پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء)، ص: ۳۹۔

۴۸۔ امین راحت چغتائی، مغل مکتبِ مصوری (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۲ء)، ص: ۲۰۲۔

۴۹۔ خورخے لوئیس بورخیس *Conversations*، جلد ا (انگریزی ترجمہ: جیسن ولسن) (لندن: سیگل بکس، ۲۰۱۶ء)، ص: ۱۳۲۔

۵۰۔ غالب، غالب کے خطوط، جلد ا (مرتبہ: خلیق انجم) (کراچی: انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۸۹ء)، ص: ۳۱۷۔۳۱۸۔

۵۱۔ جے الیف اسٹال، *Sanskrit Philosophy of Language* (یونیورسٹی کالج آف لندن)، ص: ۵۱۵۔۵۱۶۔

۵۲۔ نجم الغنی رام پوری، بحر الفصاحت، جلد ششم وہفتم (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۷ء)، طبع سوم، ص: ۲۵۹۔

۵۳۔ کانٹ، مقدمہ مابعدالطبیعیات (ترجمہ: عبد الباری ندوی) (حیدرآباد دکن: دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ، ۱۹۳۱ء)، ص: ۷۔

۵۴۔ ناصر دہلوی، شرح دیوانِ غالب (لاہور: علم وعرفان پبلشر، ۲۰۰۷ء)، ص: ۳۱۲۔

۵۵۔ پرتو روہیلہ، مشکلاتِ غالب (لاہور: نقوش پریس، س ن)، ص: ۷۰۔

۵۶۔ ایضاً، ص: ۸۸۔۸۹۔

۵۷۔ بعض اشعار میں وحدت الوجودی تصور کو منظوم بھی کیا ہے۔

دلِ ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا

۵۸۔ بالمیک، جوگ بسشٹ: منہاج السالکین (ترجمہ: ابوالحسن) (پٹنہ: خدا بخش لائبریری، ۱۹۹۲ء)، ص: ۴۲۔۴۳۔

۵۹۔ ایضاً، ص: ۴۴۔

۶۰۔ ایضاً، ص: ۵۵۔۵۶۔

۶۱۔اس شعر ع
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا یک الف بیش نہیں صیقل آئینہ ہنوز
کی شرح خود غالب نے ماسٹر پیارے لال آشوب کے نام خط میں کی اور کہا کہ "آئینہ عبارت فولاد کے آئینے سے ہے، ورنہ حلبی آئنوں میں یہ جوہر کہاں اور ان کو صیقل کون کرتا ہے۔فولاد کی جس چیز کو صیقل کرو گے؛ بے شبہ ایک لکیر پڑے گی،اس کو الف صیقل کہتے ہیں۔جب یہ مقدمہ معلوم ہوگیا تو اب اس مفہوم کو سمجھیے: چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا۔یعنی ابتدائے سن تمیز سے مشق جنوں میں ہوں۔اب تک کمال فن حاصل نہیں ہوا۔" پرتو روہیلہ نے اس پر لکھا ہے کہ یہ امر مسلمہ ہے کہ بسا اوقات شاعر خود اپنے کلام کی تشفی بخش شرح سے عاجز رہتا ہے۔اس کے بعد اس شعر کی متصوفانہ شرح کی ہے۔

[پرتو روہیلہ، مشکلات غالب، محولا بالا،ص: ۸۷-۸۸۔]

۶۲۔محمد حسن عسکری، انسان اور آدمی (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۶ء)،ص: ۳۵۔

۶۳۔سلیم احمد، محمد حسن عسکری: آدمی یا انسان؟ (کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۲ء)،ص: ۳۵۔

۶۴۔وحشت اور غربت سے متعلق مزید اشعار دیکھیے:

کوچہ دے ہے زخم دل صبح وطن کی فکر میں وہ غریب وحشت آباد تسلی ہوں جسے

ہر جزو آشیاں، پر پرواز ہے مجھے ہے بوئے گل، غرب تسلی گہ وطن

گل از شاخ دور افتادہ ہے نزدیک پژمردن خراب آباد غربت میں عبث افسوس ویرانی

میری دلّی ہی میں ہونی تھی یہ خواری ہائے ہائے گر مصیبت تھی تو غربت میں اٹھا لیتا اسد

بے تکلف، ہوں وہ مشت خس کہ گلخن میں نہیں تھی وطن میں شان کیا غالب کہ ہو غربت میں قدر

نامہ لاتا ہے وطن سے نامہ بر اکثر کھلا کیا رہوں غربت میں خوش، جب ہو حوادث کا یہ حال

تم کو بے مہری یارانِ وطن یاد نہیں؟ کرتے کس منہ سے ہو غربت کی شکایت غالب!

مجھ کو دیارِ غیر میں مارا، وطن سے دور — رکھ لی مرے خدا نے مری بے کسی کی شرم

۶۵۔حالی نے لکھا ہے:

''مرنے سے کئی برس پہلے چلنا پھرنا موقوف ہوگیا تھا۔اکثر اوقات پلنگ پر پڑے رہتے تھے۔غذا کچھ نہ رہی تھی۔چھ چھ سات سات دن میں اجابت ہوتی تھی۔طشت چوکی پلنگ کے پاس ہی کسی قدر اوجھل میں لگی رہتی تھی،جب حاجت معلوم ہوتی تھی تو پردہ ہو جاتا تھا۔آپ بغیر استعانت کسی نوکر چاکر کے کپڑے اتار کر بیٹھے ہی بیٹھے کھسکتے ہوئے چوکی پر پہنچتے تھے،پلنگ پر سے چوکی تک جانا،چوکی پر چڑھنا،چوکی پر دیر تک بیٹھے رہنا اور پھر چوکی پر سے اتر کر پلنگ پر آنا ایک بڑی منزل طے کرنے کے برابر تھا۔''

[الطاف حسین حالی، یادگارِ غالب (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۲ء)،ص: ۱۱۳۔]

۶۶۔لذتِ آزار سے متعلق مزید اشعار دیکھیے:

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ — ہم کو حریصِ لذتِ آزار دیکھ کر

حسرتِ لذتِ آزار رہی جاتی ہے — جادۂ راہِ وفا جز دمِ شمشیر نہیں

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں — جی خوش ہوا ہے راہ کو پُرخار دیکھ کر

غیر کی منت نہ کھینچوں گا پئے توفیر درد — زخم، مثلِ خندۂ قاتل ہے سر تا پا نمک

شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا — شعلۂ جوالہ ہر یک حلقۂ گرداب تھا

لپیٹنا پرنیاں میں شعلۂ آتش کا آساں ہے — ولے مشکل ہے،حکمتِ دل میں سوزِ غم چھپانے کی

نہ لائی شوخی اندیشہ تاب رنجِ نومیدی — کفِ افسوس ملنا عہدِ تجدیدِ تمنا ہے

بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق — بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں

۶۷۔مرزا غالب، غالب کے خطوط، جلد اوّل (مرتبہ: خلیق انجم)، محولا بالا، ص: ۳۰۷-۳۰۸۔

نوآبادیاتی جدیدیت کی صبح اور مشرقی علوم کی شام

(مشرقی علوم پر سرسید کی تنقید کا مطالعہ)

نوآبادیاتی جدیدیت

جدیدیت اور نوآبادیات کے ضمن میں کچھ باتیں یورپی جدیدیت والے باب میں ہم کر آئے ہیں۔ سرسید کے مشرقی علوم کے تصور کو سمجھنے کے لیے نوآبادیاتی جدیدیت بنیادی سیاق ہے، اسی لیے اس کے بنیادی نکات یہاں دُہرائے جا رہے ہیں۔

جدیدیت اور نوآبادیات کے باہمی تعلق کا احساس ان سب لوگوں کو ہے جو جدید ادب کی تاریخ پر نگاہ رکھتے ہیں، لیکن ان دونوں میں تعلق کی نوعیت کیا ہے؟ اس بارے میں ایک سے زیادہ آرا ہیں۔ بعض کے نزدیک یہ رشتہ ''تاریخی'' ہے اور کچھ کی نظر میں ''علمیاتی'' ہے اور چند لوگ ایسے بھی ہیں جو تاریخی وعلمیاتی رشتے کو ایک ہی سکے کے دو رخ سمجھتے ہیں۔ چوں کہ برصغیر میں (مغربی) جدیدیت کی اشاعت، نوآبادیات کے عہد (اٹھارویں و انیسویں صدی) میں اور اس کے زیرِ اثر ہوئی، اس لیے بعض لوگوں کے لیے یہ رائے قائم کرنا فطری محسوس ہوتا ہے کہ دونوں میں ''تاریخی'' رشتہ ہے۔ انیسویں صدی کے اواخر میں اس سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جانے لگا کہ اگر نوآبادیات سے ہمارا پالا نہ پڑتا تو ہم جدیدیت کی برکتوں سے محروم رہتے اور کچھ مہربان اب بھی یہی رائے رکھتے ہیں۔ دوسرے گروہ کا خیال ہے کہ جدیدیت اور نوآبادیات میں تاریخی رشتہ وجود میں اس لیے آیا ہے کہ دونوں کی علمیات مشترک ہے۔ جدیدیت، نوآبادیات کے بغیر نہیں اور نوآبادیات جدیدیت کے بغیر نہیں۔ بورخیس کے ہم وطن والٹر مگنولو (Walter D. Mignolo) اس نظریے کے سب سے بڑے حامی ہیں۔ وہ جدیدیت کو ایسا یورپی بیانیہ قرار دیتے ہیں جس کا تاریک رخ نوآبادیات ہے۔ ''دوسرے لفظوں میں نوآبادیات، جدیدیت کی ترکیب میں شامل ہے۔ گویا نوآبادیات کے بغیر کوئی

جدیدیت وجود نہیں رکھتی[۱]۔'' مگنولو کی رائے سے دو اہم باتیں سامنے آتی ہیں: جہاں جہاں جدیدیت اور جس جس شکل میں ہے وہ اپنی اصل میں یورپی ہے اور جدیدیت کی ہر شکل نوآبادیاتی آسیب کو باقی رکھنے کی کوشش کے سوا نہیں۔ ہماری نظر میں یہ رائے بڑی حد تک اس مارکسی نظریے کی ترمیمی صورت ہے جس کے مطابق، ''سرمائے کی منطق، جدیدیت کی منطق کا تعین کرتی ہے۔سرمائے کی منطق کے ارتقا کی تاریخ، جدیدیت کی منطق کے ارتقا کی تاریخ بھی ہے[۲]۔'' صاف سیدھے لفظوں میں جدیدیت کا جنم سرمایہ دارانہ نظام کی کوکھ سے ہوا ہے۔سرمایہ مسلسل حرکت چاہتا ہے کہ اس میں نمو اور اضافہ ہوتا رہے، یہی منطق (سائنسی فلسفیانہ) جدیدیت کی بھی ہے؛ جدیدیت بھی مسلسل نئے پن، اختراع، سماجی تحرک، تبدیلی چاہتی ہے۔ مارکس کو نوآبادیات اور جدیدیت کے رشتے کا احساس تھا۔نوآبادیات کی اگر کوئی منطق تھی تو وہ سرمایہ دارانہ تھی۔ یہی وجہ ہے کہ مارکس ہندوستان میں برطانوی استعماریت کو یہاں کے سماج کی جدید کاری کے لیے ضروری خیال کرتا تھا[۳]۔ ہماری نظر میں یہ دونوں تصورات یورپ مرکزیت کا شکار ہیں۔صرف اس لیے نہیں کہ جدیدیت کو خالص یورپی مظہر قرار دیا گیا ہے، بلکہ جدیدیت اور سرمایہ داریت اور نوآبادیات کے ساتھ تعلق کو بھی یورپی تاریخی تناظر میں دیکھا گیا ہے۔

جدیدیت یورپ کی تاریخ کا ایک عہد ضرور ہے اور یہ بھی درست ہے کہ وہ نوآبادیات کے ساتھ ایشیا و افریقا اور دوسری نوآبادیوں میں پہنچی، مگر جدیدیت انسانی تاریخ کا ایسا واحد متن نہیں جسے فقط یورپ نے لکھا ہو یا یورپ ہی میں لکھا جا سکتا ہو۔ لہٰذا جب جدیدیت کو سرمایہ داریت یا نوآبادیات کی علمیات سے جوڑا جاتا ہے تو جدیدیت کا مخصوص مفہوم پیشِ نظر رکھا جاتا ہے۔ ہماری رائے میں دونوں کی علمیات میں فرق ہے۔اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے خود مغربی ملکوں میں جہاں جدیدیت کا جنم ہوا اور جہاں وہ اپنے اس عروج کو پہنچی کہ مابعد جدیدیت کی صورت میں اس پر تنقید کا آغاز ہوا، وہاں اس کا تاریک رخ یعنی نوآبادیات کیوں غائب ہے؟ اصل بات یہ ہے کہ نوآبادیات نے جدیدیت کا ایک خاص متن ایشیا، افریقا اور اپنی دیگر نوآبادیوں کے لیے وضع کیا۔جدیدیت کا یہ متن، اس جدیدیت کا التباس ابھارتا ہے جسے یورپی جدیدیت کہنا چاہیے۔یعنی عقلیت پسندی، سماجی و تعلیمی اصلاح، نئے سائنسی انسانی علوم، انسانی حقوق، آزادی جیسے الفاظ بکثرت سننے کو ملتے ہیں جو یورپی فلسفیانہ جدیدیت کی اصل ہیں، مگر ان کے مفاہیم اور ان پر عمل کی صورتیں وہ نہیں جو خود یورپ میں رائج ہوئیں۔ایک خطے پر غاصبانہ قبضے اور وہاں کے وسائل ہتھیانے کے بعد وہاں انسانی حقوق، آزادی، روشن خیالی اور نئی تعلیم کے دعوے کس قدر تضادات کے حامل ہیں، یہ واضح کرنے کی

ضرورت نہیں۔ یہ تضاد صرف دعوے اور عمل کا یعنی پالیسی کا نہیں، اخلاقی بھی ہے۔ لہٰذا نو آبادیات کے ساتھ متعارف ہونے والی جدیدیت کے لیے مناسب اصطلاح ''نو آبادیاتی جدیدیت'' ہے۔

ایسی جدیدیت جس میں فرد کو اپنی انفرادیت، آزادی اور ارادے کے اظہار اور تحفظ کے مواقع حاصل نہیں۔ نو آبادیاتی جدیدیت فرد کو اپنے ماضی کو سیاسی طور پر ڈسپاٹک، ثقافتی طور پر زوال کا شکار اور ادبی لحاظ سے مبالغے اور جھوٹ سے لبریز تصور کرنے پر مجبور کرتی ہے، اور اس کے اندر ایک ایسے خلا کو جنم دیتی ہے جسے وہ ''مغرب/ یورپ'' سے بھرتا ہے۔ واضح رہے کہ انیسویں صدی کے صرف ان ادیبوں نے نو آبادیاتی جدیدیت کے پیدا کردہ خلا کو اپنے اندر محسوس کیا جنھوں نے اپنے ماضی کا وہی تصور کیا جو برطانوی منتظمین اور مستشرقین کا قائم کیا ہوا تھا۔ علاوہ ازیں یہ ادیب جس ''یورپ'' سے خلا کو بھرنا چاہتے تھے وہ ان کے آزادانہ تامل کا نتیجہ نہیں، بلکہ برطانوی استعمار کاروں کا تشکیل دیا ہوا تھا۔ دوسرے لفظوں میں نو آبادیاتی جدیدیت میں فرد دوسروں کی تشکیلات کو جیتا ہے؛ نہ ماضی کی تفہیم پر اس کا اختیار ہوتا ہے نہ حال کے فہم پر اس کی گرفت ہوتی ہے۔ ماضی کے مشرقی علوم کی نوعیت اور افادیت پر بحث انیسویں صدی کے اہم مباحث میں شامل ہے۔ یہ بحث ایک طرف نو آبادیاتی جدیدیت کے تناظر میں ہوئی اور دوسری طرف مشرق اور مشرقی علوم سے متعلق ان تصورات کی روشنی میں جنھیں شرق شناسوں اور انگریزی پسندوں نے وضع کیا تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ انیسویں صدی کے ربع آخر میں جیسے جیسے نو آبادیاتی جدیدیت کی ''روشنی'' برصغیر کے ذہنی و تخیلی افق پر پھیل رہی تھی، مشرقی علوم پر تاریکی کا غلبہ ہو رہا تھا اور یہ سب نہ تو اتفاق تھا نہ نام نہاد تاریخی حالات کے جبر کا نتیجہ تھا بلکہ اچھی طرح سوچے گئے اور قابلِ فہم منصوبے کے تحت ہوا تھا۔ اس منصوبے کی خاص بات یہ ہے کہ یہ طویل المدت تھا۔ سید احمد خاں کی مشرقی علوم پر تنقید کا تناظر تو نو آبادیاتی جدیدیت ہے مگر پس منظر وہ سب مباحث ہیں جو ایک طرف مشرق سے متعلق ہیں اور دوسری طرف شرق شناسوں اور انگریزی پسندوں کے درمیان انیسویں صدی کے پہلے نصف میں ہوئے۔

مشرق اور مشرقی علوم

مشرقی علوم سے کون سے علوم مراد ہیں، اس بارے میں شاید ہی ابہام موجود ہو۔ قدیم اور کلاسیکی عہد میں مشرق کی کلاسیکی زبانوں (عربی، فارسی اور سنسکرت) میں سامنے آنے والے علوم: فلسفہ، تاریخ، ہیئت، ہندسہ، ریاضی، نجوم، طب، حدیث، فقہ، تفسیر، نقد الشعر۔ لیکن ان کی علمیات، مقصد اور معنویت سے متعلق نہ صرف خاصا ابہام موجود ہے بلکہ باقاعدہ نزاع بھی پایا جاتا ہے۔ اس ابہام اور نزاع کا

سرچشمہ لفظ مشرق (Orient) ہے، جسے تاریخی طور پر مغرب (Occident) کے مقابل واضح کیا جاتا رہا ہے۔[۴] جس طرح سورج کے طلوع و غروب کی سمتیں آپس میں مل سکتی ہیں نہ ایک دوسرے کے قریب آ سکتی ہیں، اسی طرح (چند دانش وروں کی مستثنیات سے قطع نظر) مشرق و مغرب دو ایسی ثقافتیں سمجھی گئی ہیں جن میں کبھی نہ مٹنے والا فرق ہے اور کبھی نہ ختم ہونے والا فاصلہ ہے؛ اگر ایک آسمان، مابعد الطبیعیات، روح، حیاتِ ابدی کی آرزو سے سرشار ہے تو دوسری زمین، مادیت، جسم اور حیاتِ چندروزہ کے جشن کو اپنا مقصود گردانتی ہے۔ دو انتہاؤں پر موجود ثقافتوں کا یہ مفہوم نوآبادیاتی جدیدیت کی ضرورت تھا اور اسی عہد میں اسے تشکیل دیا گیا۔ تاریخی طور پر مشرق کی اصطلاح مختلف خطوں اور مختلف معانی کو محیط رہی ہے۔ سید سلیمان ندوی کے مطابق:

مشرق کا لفظ گویا تمام ایشیا و افریقا کو شامل ہے، لیکن عملی حیثیت سے مستشرقین نے علوم و فنون اور تہذیب و تمدن کی وسعت اور قدامت کے لحاظ سے زیادہ تر مردہ اقوام میں فینیشین، کلدانی، اہلِ بابل و نینوا، سریان اور عرب جاہلیت اور زندہ اقوام میں اہل اسلام، عرب، اہل فارس و اہل ہند اور اہل چین سے بحث کی ہے۔[۵]

ایک اصطلاح کے طور پر ''مشرق'' کی تشکیل تین مراحل میں ہوئی ہے۔ پہلا مرحلہ تیسری چوتھی صدی عیسوی میں شروع ہوا، جب رومی سلطنت مشرقی و مغربی حصوں میں منقسم ہوئی۔ دوسرا مرحلہ ان مستشرقین کا مرہون ہے جنھوں نے گیارھویں بارھویں صدی میں غیر یورپی اقوام کے علوم و فنون پر تحقیق کا آغاز کیا۔ تیسرا مرحلہ نوآبادیات کے ساتھ شروع ہوا۔ حقیقت یہ ہے کہ آج مشرق کی اصطلاح جن معانی میں استعمال ہوتی ہے، وہ معانی ان تصورات کو قبول، رد اور معرضِ استفسار میں لانے کے نتیجے میں سامنے آئے ہیں جو عہدِ وسطیٰ اور نوآبادیاتی مستشرقین نے اپنے مطالعاتِ مشرق کے دوران میں وضع کیے تھے۔ ابتدائی مستشرقین کی تحقیقات کے نتیجے میں مشرق کی جو تصویر بنی، وہ پرشکوہ، ترقی یافتہ، تہذیبی نفاست اور تکمیلیت کی حامل تھی، مستشرق جس کی مدحت ولولہ انگیز انداز میں کرتے تھے۔ مثلاً ۱۷۳۹ء میں رچرڈ پارکر نے اپنے رسالے *An Essay on the Usefulness of Oriental Literature* میں کلدانی، عبرانی، عربی، شامی، مصری زبانوں اور ان کے ادب کی غیر معمولی تحسین کی ہے۔ اس کتاب میں یہ تسلیم کیا گیا ہے کہ مغربی دنیا ارسطو سے اس وقت واقف ہوئی جب عربی سے لاطینی میں اس کے تراجم ہوئے۔ مصنف کسی مصلحت کے بغیر لکھتے ہیں کہ:

یہ حقیقت قابلِ توجہ ہے کہ عربی زبان نے فلسفیانہ علم کی ترسیل کے لیے خود کو بطریقِ احسن ڈھالا ہے۔ یہاں تک کہ وہ خصوصی قضایا جنھیں لاطینی محاورے میں شائستہ انداز میں پیش نہیں کیا جا سکتا، عربی میں نہ صرف صحت بلکہ شستگی و فصاحت کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں۔[۶]

ہمارے موضوع سے براہ راست تعلق رکھنے والا خاص نکتہ یہ ہے کہ پارکر صاحب یہ تسلیم

کرتے ہیں کہ: ''مشرق نہ صرف مذہب بلکہ فطری علوم کا منبع ہے۔ مشرق کا میلان ان دونوں کی ترتی ہے۔'' یعنی انسانی عقل اور مذہب میں تضاد تھا نہ تصادم۔ نو آبادیاتی عہد میں مشرق کے تصور میں مذہب تو باقی رہا، فطری علوم کا ذکر خارج کر دیا گیا۔ اگر ہمیں یہ کہا جائے کہ جدید عہد کے سب سے بڑے تشدد کا نام لیں تو ہم بلاتوقف استعماری مستشرقین کے اس علمیاتی تشدد کا نام لیں گے جو انھوں نے مشرق کے تصور میں سے فطری علوم کے خارج کرنے کی صورت میں کیا اور اگر سب سے بڑے المیے کو نشان زد کرنا پڑے تو ہم اہلِ مشرق اور خصوصاً مسلمانوں کے اس علمیاتی تشدد کو سہہ جانے یعنی اپنی ثقافتی شناخت میں مذہب کو واحد عنصر کے طور پر تسلیم کرنے اور مادی علوم وفنون کی عہد وسطیٰ کی اپنی ہی روایت سے دست بردار ہونے کو کہیں گے۔

سید سلیمان ندوی نے ۱۸۰۰ء سے پہلے اور بعد کے مستشرقین کے علمی رویوں میں فرق کو ''استفادہؔ'' اور ''افادہؔ'' کے ذریعے واضح کیا ہے۔ استفادہ میں مثالیت پسندی ہے جب کہ افادے میں عملیت پسندی۔ کسی تہذیب کا استفادے کی غرض سے مطالعہ اسی وقت ہوتا ہے جب اپنے ذہنی آفاق کو وسیع کرنے کی تڑپ اور نئی سرزمینوں کی دریافت کی لامتناہی جستجو ہو۔ علاوہ ازیں استفادے میں یہ تسلیم کیا جاتا ہے کہ علم تمام انسانوں کی مشترکہ میراث ہے۔ اس بات کا یقین بھی ہوتا ہے کہ ایک قوم جس علم کی تخلیق کرتی ہے اس کے اطراف وہ کھلے رکھتی ہے اور اس کے مقاصد کا تعین کرتے ہوئے قومی کے ساتھ ساتھ انسانی سروکار سامنے رکھتی ہے۔ ان باتوں کے احساس کے نتیجے میں استفادہ کرنے والے کے یہاں انکسار پیدا ہوتا ہے اور وہ سچائی کو دیانت داری کے ساتھ دریافت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ دوسری طرف افادے کی غرض سے کسی تہذیب کا مطالعہ کرنے والا اپنے ذہنی آفاق کو وسیع کرنے کا مقصد سامنے نہیں رکھتا۔ اس کے مقاصد واضح ہوتے ہیں: عملی۔ عملی ضرورتیں معاشی اور سیاسی دونوں ہوسکتی ہیں۔ جب تک مستشرقین کے یہاں استفادے کا جذبہ تھا، وہ اس پیراڈائم کے تابع تھے کہ علم روح کی پیاس بجھاتا ہے، جب نو آبادیاتی عہد میں ''افادہ'' غالب آیا تو ''علم طاقت ہے'' کا پیراڈائم غالب آ گیا۔ یہ سمجھا جانے لگا کہ دوسری ثقافتوں کا علم اپنی طاقت میں اضافے کا باعث ہے۔

اردو کی کلاسیکی شاعری میں مشرق کا لفظ اپنے لغوی معنوں میں استعمال ہوتا رہا ہے[8]۔ مگر انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں مشرق اور اس کی صفت نسبتی مشرقی، مغرب سے مختلف تہذیب کے مفہوم میں استعمال ہونا شروع ہوا۔ اہم بات یہ ہے کہ اس کا آغاز ہندوستان کے مطالعات کرنے والے شرق شناسوں نے کیا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے زمانے میں ہندوستان آنے والے جن یورپی علما

نے یہاں کی زبانوں، ادب، تاریخ، ثقافت نیز مشرق کی کلاسیکی زبانوں اور ادب کے مطالعات شروع کیے، ان کی خصوصیت ''افادے'' کی تھی۔

بنگال پر ایسٹ انڈیا کے قبضے کے بعد ہندوستان کے جغرافیے، علوم، ادب، ثقافت، قدیم تاریخ کا تحقیقی مطالعہ کیا جانے لگا تو یہاں ''مشرقی علوم'' کا تصور وضع ہوا اور ان کی زمرہ بندی کی گئی۔ یہ مطالعات رائل ایشیاٹک سوسائٹی، کلکتہ کے بانی ولیم جونز (۱۷۴۶ء-۱۷۹۴ء) کی نگرانی میں شروع ہوئے۔ کم از کم ہندوستان کی حد تک یہ دعویٰ کیا جا سکتا ہے کہ ولیم جونز نے ''استفادے'' پر مبنی شرق شناسی کی روایت کی جگہ ''افادے'' سے عبارت روایت کا آغاز کیا۔ ٹامس روبنسن (۱۸۳۸ء میں کیمبرج میں عربی کے پروفیسر) نے یہ تو بجا کہا کہ انیسویں صدی میں کلاسیکی مشرقی زبانوں کے مطالعات کے احیا اور وسعت پذیر مقبولیت کا اوّلین محرک ولیم جونز ہے[9] مگر اس نے مشرقی مطالعات کی مقبولیت کے سیاسی و افادی رخ کی طرف اشارہ نہیں کیا۔ بہ ہر کیف ان مطالعات کے نتیجے ہی میں مشرقی علوم کا وہ تصور سامنے آیا جس کے ذریعے انیسویں صدی کے نوآبادیاتی ہندوستان میں ''ذہنی اجارہ داری'' کی پہلی جنگ لڑی گئی۔ رائل ایشیاٹک سوسائٹی اور بعد ازاں فورٹ ولیم کالج سے مستشرقین (Orientalists) کی ایک جماعت وجود میں آئی۔ اس جماعت کے ردّعمل میں انگریزی پسندوں کی ایک جماعت نمودار ہوئی۔ ''جدید ہندوستان'' کی تعلیمی تقدیر کا پہلا مسودہ انھی دو جماعتوں کے درمیان ہونے والے مباحث سے اخذ تھا۔ سید احمد خاں نے مشرقی علوم کے ضمن میں جو مؤقف اختیار کیا اس کی جڑیں شرق شناسوں اور انگریزی پسندوں کے مباحث میں تھیں۔

کلاسیکی یورپی اور مشرقی زبانوں پر عبور رکھنے والے جواں سال ولیم جونز نے رائل ایشیاٹک سوسائٹی کے تحت اپنے خطبوں میں مشرقی علوم کا وہ تصور وضع کیا، جو آگے چل کر خود یورپیوں اور ہندوستانیوں کے یہاں بحث کا موضوع بنا۔[10] وہ ہندوستان کے لیے زیادہ تر ایشیا کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ اس لیے کہ وہ ہندوستان کا تصور، ہندوستان کی جغرافیائی حد بندیوں سے باہر کر سکے۔ (حقیقی طور پر سامنے موجود) ہندوستان کے مقابلے میں (ایک عینی تصور کے طور پر) ایشیا کی نئی شناخت وضع کرنا آسان تھا اور عینی شناخت کو ہندوستان پر چسپاں کرنا عین منطقی محسوس ہوتا تھا۔ وہ ایشیا، اس کی تاریخ، اس کی ثقافت اور اس کے ادب کا تصور ایڈورڈ سعید کے لفظوں میں ایک شخص سے زیادہ، ایک ''یورپی'' کے طور پر کرتا ہے، اور اپنی یورپی شناخت کو فعال رکھتا ہے۔[11] دوسرے لفظوں میں وہ اپنی سب سے قیمتی متاع یعنی آزادیٔ فکر کو (انیسویں صدی کے حاوی رجحان کے مطابق) ''قومی و

نسلی' شناخت کی بھینٹ چڑھاتا ہے۔ اگر ہم ایک مصنف کا تصور ایک ایسے شخص کے طور پر کرتے ہیں جس کا تخیل قلعہ نما نہیں، کھلے میدان کی مانند ہوتا ہے اور جس کے تعقل میں کسی محکم آئیڈیالوجی کا نقش قبول کرنے کے بجائے، ہر آئیڈیالوجی کو معرضِ استفسار میں لانے کا مستقل میلان ہوتا ہے تو ولیم جونز سمیت نوآبادیاتی عہد کے اکثر مستشرق مصنف سے زیادہ نویسندے ہیں۔ ولیم جونز ایشیا کو اس ''مہم جو یورپی'' کی نظر سے دیکھتا ہے جس کے دل میں دنیا کو جاننے کی تڑپ ہے اور جس کے ذہن میں دریافت کیے ہوئے خطوں پر حکمرانی کے جدت پسندانہ منصوبوں کا کوئی انت نہیں۔ ولیم جونز ''ایشیا'' کی شناخت ایک منفرد تاریخ و ثقافت کے حامل خطے کے طور پر نہیں کرتا جس کا ارتقا خود اسی خطے سے مخصوص سماجی قوانین کے تحت ہوا ہے، بلکہ وہ ایشیا کو اس فرق سے پہچانتا ہے جو اس نے ''یورپ'' سے فرض کیا ہے۔ ''یورپ''، ''ایشیا'' کے لیے معیار اور کسوٹی ہے۔ ایک اعتبار سے ایشیا یورپ کے وجود کا وہ تاریک رخ ہے جس کی مدد سے یورپ اپنے روشن پہلوؤں کو نمایاں کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ تاریک ایشیا کے مقابلے میں روشن یورپ کو اوّلیت و فضیلت حاصل رہتی ہے۔ ایشیا و یورپ کی یہی ثنویت اس کے اس ذہنی سفر میں راہنما بنتی ہے، جسے وہ کلکتہ کے فورٹ ولیم میں بیٹھ کر ایشیا کی قدیم تاریخ میں اترنے کے لیے اختیار کرتا ہے۔ وہ سب ذہنی سفر آسان ہو جاتے ہیں جن میں مسافر کے ہاتھ کوئی تمثیل یا استعارہ لگ جائے۔ ولیم جونز کے ہاتھ بھی ایک تمثیل آتی ہے: ''یورپ ایک خودمختار شہزادی اور ایشیا نوکرانی ہے۔''

جس کسی نے ایشیا کا سفر کیا ہے، خصوصاً وہ شخص جو ان ملکوں کے ادب سے واقف ہو۔ جہاں سے وہ گزرا ہے، وہ فطری طور پر یورپی ذہانت کا ذکر کرے گا۔ مثلاً مشاہدہ، جو [یورپ کے لیے] اتنا ہی پرانا ہے، جتنا سکندر اعظم۔ اگرچہ ہم اس آرزومند شہزادے [سکندر] کے استاد سے اتفاق نہیں کر سکتے، جس نے کہا کہ ''ایشیائی پیدا ہی غلام ہونے کے لیے ہوئے ہیں''، تاہم ایتھنز کا شاعر بالکل صحیح کہتا ہے کہ یورپ خودمختار شہزادی ہے اور ایشیا گھریلو خادمہ ہے۔ لیکن اگر مالکن غیر معمولی جلال والی ہو تو اس میں کیا شک ہے کہ اس کی نوکرانی کے پاس جمال ہوگا اور کچھ خصوصی مراعات بھی اس کو حاصل ہوں گی۔[۱۲]

اس اقتباس کا مضمون اور اسلوب دونوں چیخ چیخ کر کہہ رہے ہیں کہ شرق شناسی کا وہ کلاسیکی دور انجام کو پہنچا جب ایشیا و مشرق کا مطالعہ برائے استفادہ کیا جاتا تھا۔ جس یونان کی مدح جدید یورپ اپنے ثقافتی اب وجد کے طور پر کرتا ہے اور اس کے فلسفیوں اور شاعروں سے استناد کرتا ہے، اس سے جدید یورپ کا تعارف بہ قول رچرڈ پارکر اوّل اوّل ان عربی کتب کے لاطینی تراجم سے ہوا جو اسپین میں مسلمان حکمرانوں کے عہد میں ہوئے۔ حقیقت یہ ہے کہ یونان کے عہدِ زریں کو جدید یورپ نے ورثے میں نہیں پایا، اسے نشاۃ ثانیہ کے عہد میں ''اپنایا''، یعنی appropriate کیا۔ پارکر کو

یہ کہنے میں باک نہیں تھا کہ،''قصہ مختصر، ہم فلسفے میں چند ممتاز ترین دریافتوں کے لیے مشرقیوں کے مرہونِ منت ہیں اور کہیں بڑے فائدے ان کی محنت سے حاصل کر سکتے ہیں، اگر ہماری جہالت ان سے ہمیں محروم نہ کرے۔[۱۳]'' گویا ولیم جونز سے صرف پچاس برس پہلے مشرق، یورپ کے لیے علم کا معتبر سرچشمہ تھا مگر بنگال میں انگریزوں کو دیوانی کے حقوق ملنے کے بعد کلکتہ کی یورپی عدالت کے سینئر مگر جواں سال یورپی جج کو یہ کہنے میں باک نہیں تھا کہ یورپ ذہین ہے کہ وہ علم کی بنیاد مشاہدے پر رکھتا ہے، نیز یورپ خود مختار شہزادی ہے اور ایشیا گھریلو خادمہ۔ہم جانتے ہیں کہ استعارے کا تعلق جذبے سے ہوتا ہے۔ یورپ و ایشیا کے لیے بالترتیب خود مختار شہزادی اور گھریلو خادمہ کے استعاروں کے پس منظر میں ''حاکمانہ جذبہ'' موجود ہے۔ حاکمانہ جذبہ من مانا (arbitrary) ہوتا ہے؛ وہ واقعات سے منطق اخذ نہیں کرتا، منطق وضع کر کے واقعات کی توجیہہ وتعبیر کرتا ہے۔ حاکمانہ جذبہ صرف جسم پر تصرف نہیں چاہتا، ذہن، ماضی اور حال پر بھی اختیار کی راہیں اختراع کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ولیم جونز کے استعارے کسی حقیقی طور پر موجود مماثلت اور حقائق کی بنیاد پر وضع نہیں کیے گئے، بلکہ آرزومندانہ اور من مانے ہیں۔

اٹھارویں صدی کے اواخر میں جب ولیم جونز رائل ایشیاٹک سوسائٹی کے تحت یورپ و ایشیا کو یہ شناختیں دے رہا تھا، تب براعظیم یورپ کے سب ممالک ایک مشترک جدید ثقافت کے حامل نہیں تھے۔ نیز اس زمانے میں یورپی ممالک کی شناخت کیتھولک اور پروٹسٹنٹ کے طور پر کی جاتی تھی (البتہ واحد یورپی شناخت کی آرزو موجود تھی)۔ اسی طرح ہندوستان کا محض ایک حصہ (یعنی بنگال) ایسٹ انڈیا کمپنی کے زیرِ نگیں تھا مگر پورے ہندوستان اور پھر ایشیا کو مفتوح کرنے کی آرزو تھی۔ یہ دونوں استعارے سیاسی تھے۔ نہ صرف یورپ و ایشیا کے وجود پذیر سیاسی رشتے کی طرف اشارہ کرتے تھے بلکہ اس بات کی نشان دہی بھی کرتے محسوس ہوتے ہیں کہ آئندہ ایشیا و مشرق کا علم اور یورپ و ایشیا کا تعلق سیاسی وافادی ہوگا۔ ولیم جونز اور بعد کے مستشرقین ایشیا و مشرق کی ثقافت اور علوم سے متعلق جو آرا قائم کرتے ہیں، وہ خود مختار شہزادی اور گھریلو خادمہ کے استعارے کی توسیع ہیں۔ گھریلو خادمہ ایک افادی وجود ہے اور اس میں اگر کوئی جمال ہے تو محض اس قربت کے سبب ہے جو اسے خود مختار شہزادی سے ہے۔ گویا اس کے جمال کی نوعیت مجاز مرسل (metonym) کی ہے؛ یعنی اس کا جمال نہ اس کا اپنا ہے نہ حقیقی، وہ مستعار اور مجازی ہے اور فقط اس وقت تک ہے جب تک مشرق کو یورپ سے قربت حاصل ہے۔ اگر مشرق، مغرب کی قربت کی آرزو کی آگ اپنے دل میں بھڑکائے رکھنے میں کامیاب ہوتا ہے تو وہ اس مستعار اور مجازی جمال کا حامل ہوسکتا ہے۔ اس

ہے نہ صرف آقا و محکوم میں مستقل رشتہ وجود میں آتا ہے، بلکہ مشرق کے یورپ پر ابدی انحصار کی راہ بھی ہموار ہوتی ہے۔

اس استعارے کا ایک اور پہلو بھی توجہ طلب ہے۔ ایک ملکہ اور اس کی خادمہ میں قربت کی نوعیت کیا ہوسکتی ہے؟ طاقت و اختیار کے اعتبار سے دو انتہاؤں پر ہونے کے سبب، خادمہ صرف ایسی قربت کی سزاوار ہوسکتی ہے کہ وہ اپنی مالکن کی حکمیہ زبان سمجھ سکے، اس کی خدمت بجا لا سکے اور اس کی خوش نودی میں اپنی زندگی کے معنی کا تعین کرے۔ وگرنہ دونوں کی دنیائیں یکسر جدا ہیں۔ یہی منشا نوآبادیاتی جدیدیت کا ہے،یعنی سفید آقاؤں کی خوشنودی کا حصول اور ان سے، ان کی ثقافت، ان کے علوم اور ان کے ادبی کینن سے ''قربت'' کے ذریعے اپنی تاریک صورتِ حال سے نجات۔ یہ اتفاق نہیں کہ میکس ویبر (۱۸۶۴ء-۱۹۲۰ء) نے مشرق اور مغرب (Orient and Occident) کو دو ایسی تمثیلیں کہا جن میں کچھ مشترک نہیں۔

مغرب میں عقلیت پسندی ہے؛ وہ منفرد ہے کہ اس نے سرمایہ داریت کو پیدا کیا۔مشرقی معاشروں میں وہ تاریخی و سیاسی بنیادیں ہی موجود نہیں کہ سرمایہ داریت کو پیدا کر سکتیں اور اپنی معاشی پس ماندگی کا حل تلاش کر سکتیں۔مشرق کے پاس معتبر سائنس ہے نہ منظم الہیات؛اور نہ ہی اس کی فلکیات کی ریاضیاتی بنیادیں ہیں۔اسی طرح مشرقی فنون میں ''تناظر'' ہے نہ موسیقی میں تناسب و ہم آہنگی ہے۔[۱۴]

جب یہ یقین دلا دیا جائے کہ مشرق کے علوم، علوم کے درجے سے نیچے ہیں اور فنون اپنی اساسی جمالیاتی ساخت سے محروم ہیں تو مشرق کے پاس مغرب کی عقلیت پسندی، سرمایہ داریت، معتبر سائنس اور فنون کی آرزو کے سوا کیا راستہ رہ جاتا ہے؟

ٹی بی میکالے ہندوستان و مشرق سے متعلق خیالات تو اسی طرح کے رکھتا ہے مگر ان کا اظہار غیر معمولی جوش اور جذبہ آفریں خطابت کے ساتھ کرتا ہے۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ جس عقلیت کو یورپ اپنی جدیدیت کی بنیاد قرار دیتا ہے، وہ مشرق کی ثقافت پر بات کرتے ہوئے کہیں نظر نہیں آتی۔خطیبانہ جذباتیت ان مغربی علما کے لہجے اور مؤقف سے ٹپکنے لگتی ہے۔ مثلاً میکالے جو مشرقی زبانیں جانتا ہے نہ مشرقی علوم کو پڑھنے کا دعویٰ کرتا ہے،اسے یہ کہنے میں باک نہیں کہ:

مسلمان اگرچہ اقلیت میں ہیں مگر ان کی اہمیت ان کی تعداد سے بڑھ کر ہے۔ وہ متحد، تشدد پسند، آرزومند اور لڑاکا طبقہ ہیں... برہمنوں کی اساطیر اس قدر لغو ہیں کہ جو ذہن بھی اسے سچائی کے طور پر قبول کرتا ہے وہ بے آبرو ہو جاتا ہے اور اسی لغو اساطیر کے ساتھ طبیعیات کا لغو نظام، لغو جغرافیہ اور لغو فلکیات جڑی ہیں۔[۱۵]

یوں لگتا ہے جیسے سید احمد خاں کی مشرقی علوم پر تنقید کا خاکہ تیار ہو رہا ہے۔ واضح رہے کہ ولیم جونز ہوں، میکس ویبر یا میکالے وہ محض اس فرق کی نشان دہی نہیں کرتے جو ان کی نظر میں مشرقی اور

مغربی علوم میں ہے، بلکہ وہ مغربی علوم کی علمیات اور اس کے حاصلات کو مشرقی علوم کی علمیات اور حاصلات کے لیے حکم بناتے ہیں۔ اس طور مشرقی علوم، مغربی علوم سے یکسر مختلف ہی نہیں، مغربی علوم کے پیمانے پر سرے سے علوم کا درجہ ہی نہیں رکھتے۔ آج ہم اس حقیقت کو بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں کہ یہ یورپ مرکزیت کا حامل رویہ تو تھا ہی، تخیل کی مفلسی کا مظہر بھی تھا۔ یہ علم کے کسی غیر مغربی پیمانے کا تخیل کرنے سے قاصر تھا۔

انیسویں صدی کے مستشرق، یورپ کے مشرق پر مسلسل بڑھتے ہوئے سیاسی اختیار کو اپنے علمی اختیار کا سہارا بناتے محسوس ہوتے ہیں۔ ان کی تحریروں میں یہ دلیل کام کرتی محسوس کی جاسکتی ہے کہ چوں کہ وہ عقلیت اساس جدید علوم، نئے (سرمایہ دارانہ) معاشی نظام، نئے انتظامی اداروں کے حامل ہیں اور نئے خطوں، نئی ثقافتوں، نئی زبانوں کو سیکھنے اور برتنے کے اہل ہیں، لہٰذا انھیں اپنے ماتحت خطوں کی ثقافت، ادب، علوم پر اقداری فیصلے صادر کرنے کا حق بھی حاصل ہے۔ اروند شرما نے درست لکھا ہے کہ یورپیوں نے ہندوستان کا دوطرح کا علم حاصل کرنے کی کوشش کی: تشریحی اور اقداری[16] تشریحی علم کا مقصد انتظامی ضرورت کے تحت ہندوستان کو سمجھنا اور اس پر اپنے سیاسی اختیار کو بڑھانا تھا، جب کہ اقداری علم کا منشا ہندوستان کے علوم وفنون، زبانوں اور ادب کے اقداری مرتبے کا تعین تھا؛ یعنی یہ جاننا تھا کہ ان کا یورپی تصورِ علم وفن اور نوآبادیاتی ضرورتوں کے تناظر میں کیا رتبہ اور کیا افادیت ہے؟ ان اقداری مباحث نے ہندوستان میں، اٹھارویں صدی کے اواخر میں دوطرح کے گروہوں کو جنم دیا: انگریزی پسند (Anglicists) اور شرق شناس (Orientalists)۔

شرق شناس اور انگریزی پسند ہندوستان کے لیے برطانوی تعلیمی پالیسی پر اختلاف کے ضمن میں سامنے آئے مگر یہ انیسویں صدی کے نوآبادیاتی نظام کی مکمل تصویر پیش کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ نظام پنہاں (covert) اور عیاں (overt) کا کھیل تھا۔ جیسے تجارت عیاں اور سیاست پنہاں تھی۔[17] ایشیا و مشرق کو تحقیق کے ذریعے سمجھنے کا مقصد عیاں تھا اور اس علم کو اپنی سیاسی طاقت میں منقلب کرنے کی چال پنہاں تھی۔ انگریزی پسندوں اور شرق شناسوں کے درمیان ہندوستان کی ثقافت، علوم، زبانوں اور ادب کے ضمن میں شدید اختلافات تھے مگر دونوں ہندوستانیوں کی تعلیم کو ''کمپنی کے مفاد'' کے تابع رکھنے اور سیاسی مزاحمت کا راستہ بند کرنے کے پنہاں مقصد کو فراموش نہیں کرتے تھے۔ اسی لیے آگے پوری انیسویں صدی میں ہندوستان کی تعلیم اور تعلیم کے ذریعے ''اصلاح، روشن ضمیری، شائستگی'' کے فروغ، نوآبادیاتی جدیدیت کی اشاعت اور قومیت پسندی کی تحریکیں، انھی مباحث سے، کم یا زیادہ، متاثر ہوئیں جو شرق شناسوں اور انگریزی پسندوں کے درمیان ہوئے۔

انگریزی پسندوں اور شرق شناسوں کی بحثوں کا مرکزی نکتہ یہ تھا کہ ہندوستانیوں کو انھی کے مشرقی علوم پڑھائے جائیں یا انگریزی علوم۔ شرق شناس مشرقی علوم کے حق میں تھے، جب کہ انگریزی پسند یورپی علوم کی حمایت کرتے تھے۔کلکتہ مدرسہ اور بنارس کالج کا قیام شرق شناسوں کا مرہون تھا۔ کلکتہ مدرسہ میں عربی و فارسی، جب کہ بنارس کالج میں سنسکرت کی تعلیم دی جاتی تھی۔ اس سے بادی النظر میں یہ بات عیاں ہوتی تھی کہ ایسٹ انڈیا کمپنی ہندوستانیوں کے علوم کو معتبر جانتی ہے اور ان کے تحفظ و اشاعت کے لیے سرگرم ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ ان دونوں اداروں میں مسلم اور ہندو قوانین کے ایسے ماہر تیار کیے جاتے تھے جن کی کمپنی کو ضرورت تھی۔

ہندوستان کی پس ماندگی اور تعلیم کا افادی تصور ابتدا ہی سے کمپنی کے پیش نظر رہا۔ انگریزی پسندوں کے پہلے سرخیل چارلس گرانٹ کو ہندوستان کی پس ماندگی کھلتی تھی۔ اس کی نظر میں پس ماندگی مادی سے زیادہ ذہنی، تہذیبی اور علمی تھی۔ وہ اپنے دو بیٹوں کو یکے بعد دیگرے کھونے کے بعد صرف ذاتی زندگی میں مذہبی نہیں ہوا تھا، دنیا کو بھی مذہبی اصلاحی نظر سے دیکھنے لگا تھا۔ اس کے خیالات دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے جیسے وہ ہندوستان کو ایک جذباتی انتشار، ذہنی اضمحلال اور روحانی بحران میں مبتلا شخص کی مانند دیکھ رہا تھا۔ اس کی نظر میں اس کی نجات عیسائیت اور معقول یورپی تعلیم میں تھی۔[۱۸] یہی وجہ ہے کہ کمپنی نے شروع میں مشنری اسکول کھولنے کی حوصلہ افزائی کی۔ابتدائی انگریزی پسندوں میں فرانسس وارڈن بھی شامل تھا۔ ۱۸۱۳ء میں کمپنی کے چارٹر کی تجدید کرتے ہوئے اس کے لیے لازم قرار دیا گیا کہ وہ ایک لاکھ روپیہ سالانہ ہندوستانیوں کی تعلیم پر خرچ کرے۔ یہ تعلیم کیا اور کیسی ہونی چاہیے، اس ضمن میں ابہام رکھا گیا اور اس ابہام ہی سے انگریزی پسندوں اور شرق شناسوں نے اپنے اپنے نقطۂ نظر کے حق میں دلیل اخذ کی۔ اسی عہد میں کمپنی کے تین بڑے عہدیدار آئے: ٹامس منرو، جان میلکم اور ماؤنٹ اسٹوارٹ الفنسٹون۔ انھوں نے ''سلطنتِ آرا'' (Empire of Opinion) کا تصور دیا۔

وہ مانتے تھے کہ برطانوی سلطنت ''رائے کی سلطنت'' ہے جس کا مطلب تھا کہ یہ اس وقت تک برقرار رہے گی جب تک برطانوی طاقت پر کوئی سوال نہیں اٹھائے گا اور وہ محکوم ہندوستانیوں کی [اپنے نظام حکومت کے بارے میں] اچھی آرا حاصل کرنے میں کامیاب ہوں گے۔[19]

شرق شناسوں اور انگریزی پسندوں کی بحثوں میں ''سلطنتِ آرا'' کے تصور نے جگہ بنائی۔ یہیں یہ سوال بھی سامنے آیا کہ کون سے ہندوستانی؟ کیا سب یا مخصوص؟ یہ سوال زیادہ دیر زیرِ بحث نہیں آیا۔ اس بات کو جلد ہی قبول کر لیا گیا کہ ہندوستانی سماج کے اشراف کی رائے ہی اہم ہے۔

صرف اس لیے نہیں کہ یہ ہندو سماج ہو یا مسلم دونوں میں یہ طبقہ اقلیت میں ہونے کے باوجود اکثریت پر اثرانداز ہوتا ہے، بلکہ اس لیے بھی کہ وہ نئے سیاسی حقائق کو جلد قبول کر لیتا ہے اور اپنی رائے بدل لیتا ہے۔ یعنی ''سلطنت آرا'' کا یہ مفہوم تو تھا کہ ہندوستانیوں کی آرا کی پروا کی جائے مگر یہ مطلب بھی تھا کہ آرا کوئی ٹھوس، ناقابلِ تغیر، ابدی تصورات نہیں؛ انھیں تبدیلی وترمیم کے عمل سے گزارا جا سکتا ہے، انھیں توڑا جا سکتا ہے اور نئے سرے سے تشکیل دیا جا سکتا ہے۔ مثلاً جو ہندوستانی انگریزی تعلیم کے حق میں ہوتے تھے وہ جلد ہی بمبئی (اب ممبئی) کے گورنر الفنسٹون کی توجہ حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے اور دنیوی فلاح پاتے۔ بایں ہمہ ''سلطنتِ آرا'' کا تصور تنقید کی زد میں بھی رہا۔ خصوصاً افادیت پسند جیمز مل کا کہنا تھا کہ ہندوستانیوں کی آرا کو پیشِ نظر رکھنے کے نام پر ایشیائی حکمرانوں کے طور طریقوں کو برقرار رکھنے کا مطلب، ''مہذب قوم کی برتر طاقت کی لگام وحشیانہ تہذیب کے ہاتھ میں دینا ہے۔[۲۰]'' لطف کی بات یہ ہے کہ اسی سے ملتی جلتی دلیل بعد میں میکالے نے اپنی تعلیمی یادداشت میں دی۔ ''میں یہ ہرگز نہیں مانتا کہ جب ارفع ذہنی کارگزاریوں کی حامل قوم، اس قوم کی تعلیم کا بیڑہ اٹھاتی ہے جو مقابلتاً جاہل ہے تو سیکھنے والے، سکھانے والوں کو یہ بتائیں کہ کون سا راستہ اختیار کیا جائے۔'' نیز، ''یہ بڑی خراب بات ہو گی کہ [ہندوستانیوں سے] ذہنی صحت کی قیمت پران سے ذوقِ ذہنی کی بابت معلوم کیا جائے۔[۲۱]'' یہی وجہ ہے کہ جب ۱۸۲۹ء میں کلکتہ مدرسہ اور بنارس کالج میں انگریزی متعارف کروائی گئی تو مل نے اس کی مخالفت کی۔ اصل یہ ہے کہ افادیت پسند، انگریزی پسندوں سے مختلف نہیں تھے۔ افادیت پسند ہندو، مسلم یا مشرقی علوم یا انگریزی علوم کے بجائے ''مفید علوم'' کی اصطلاح پسند کرتے تھے۔ حالاں کہ مفید علوم سے ان کی مراد ایسے انگریزی علوم تھے جس سے کمپنی کو فائدہ پہنچے۔ ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ انگریزی پسند، شرق شناس اور افادیت پسند متفق تھے کہ مشرقی علوم، علم کے مغربی پیمانے پر علم کہلانے کے سزاوار نہیں۔ میکالے کہتا ہے کہ، ''مغربی ادب کی درونی فضیلت (intrinsic superiority) کا اعتراف کمیٹی کے وہ ارکان بھی کرتے ہیں جو تعلیم کے مشرقی منصوبے کی حمایت کرتے ہیں۔[۲۲]'' ''ادب کے جس شعبے میں مشرقی مصنف بلند مرتبے کے حامل ہیں، وہ ہے شاعری اور مجھے کوئی شرق شناس نہیں ملا جس نے یہ دعویٰ کرنے کی کوشش کی ہو کہ عربی یا سنسکرت شاعری کا مقابلہ عظیم یورپی اقوام کی شاعری سے کیا جا سکتا ہے۔[۲۳]''

۱۸۲۴ء میں قائم ہونے والی تعلیمی کمیٹی میں شرق شناسوں اور انگریزی پسندوں کے درمیان ۱۸۳۵ء میں گھمسان کا رن پڑا۔ دونوں طرف پانچ پانچ ارکان تھے۔ کمیٹی کے صدر ہنری شیکسپیئر

تھے، جنھوں نے استعفا دیا۔ اس کے دو مزید ارکان مستعفی ہوئے۔ دونوں شرق شناس تھے۔ نئے ارکان انگریزی پسند تھے۔ کمیٹی کے سربراہ ٹی بی میکالے بنے جنھوں نے اپنے واحد فیصلہ کن ووٹ کی مدد سے انگریزی کے حق میں فیصلہ دیا۔ ۱۸۳۵ء میں انگریزی پسند جیت گئے۔ چارلس ٹریولین نے لکھا ہے کہ پہلی مرتبہ ہندوستانیوں کو بھی اس بحث میں شامل کیا گیا، جو انھی کی تعلیم کے سلسلے میں کی جارہی تھی۔ ٹریولین نے ان کے نام لکھنا گوارا نہیں کیا، صرف یہ بتایا ہے کہ ہندو رکن سنسکرت کالج بنارس سے تھا اور مسلمان رکن کلکتہ کے عربی مدرسے سے تھا۔ وہ کن علوم میں ماہر تھے؟ ان سے کس طرح مشاورت کی گئی، وہ آزادانہ تھی یا رسمی تھی؟ اسے تاریخ کا حصہ نہیں بنایا گیا۔ البتہ جن لوگوں نے انگریزی پسندوں کی کھل کر حمایت کی، وہ نہ صرف تاریخ کا حصہ بنے، بلکہ ان کا شمار مشاہیر میں بھی ہوا: یعنی راجہ رام موہن رائے۔ یہ سلسلہ آگے بھی چلا۔ سید احمد خاں سے دیال سنگھ مجیٹھیا تک۔ تاہم ہم سمجھ سکتے ہیں کہ انیسویں صدی کی تیسری دہائی میں مشاورت کا مذکورہ عمل ہندوستانیوں کے لیے بالکل نیا واقعہ تھا۔ قبل نوآبادیاتی عہد کے نظامِ تعلیم میں حکومت کی مداخلت نہیں تھی۔ بہ قول سعید احمد رفیق: ''حکومت کا کام اساتذہ اور طلبا کی مالی امداد اور دوسری مادی ضروریات کا پورا کرنا تھا، لیکن جہاں تک تعلیم کے نظام، نصاب، مقصد، نوعیت اور طریقہ وغیرہ کا تعلق ہے، اساتذہ اور مدارس بالکل آزاد تھے۔ حاکمانِ وقت کو اس میں کسی قسم کا دخل نہ تھا۔[۲۴]'' لیکن اب ایسٹ انڈیا کمپنی پورے نظامِ تعلیم کو اپنے ماتحت کر رہی تھی۔ سابق نظامِ تعلیم کو نئے حکومتی بندوبست کے سلسلے میں بے کار ثابت کر رہی تھی، پرانے مدارس و مکاتب کو امداد کے نام پر appropriate کر رہی تھی۔ لارڈ بینٹک نے تعلیمی کمیٹی کی سفارشات قبول کر لیں۔ انھوں نے واضح کیا کہ ''برطانوی حکومت کا بڑا مقصد ہندوستان کے مقامی لوگوں میں یورپی ادب اور سائنسوں کا فروغ ہونا چاہیے، اور تعلیم کے لیے مختص تمام فنڈ انگریزی تعلیم کے لیے مختص کیے جائیں گے۔[۲۵]'' اس کے ساتھ ہی کلکتہ کے عربی مدرسے اور بنارس کے سنسکرت کالج کے لیے وظائف بند کر دیے گئے۔ نیز مشرقی علوم کی کتب کی اشاعت روک دی گئی۔ میکالے نے اپنی مشہور تعلیمی رپورٹ (۱۸۳۵ء) میں جملہ مشرقی علوم کو یورپ کی کسی لائبریری کی ایک شیلف کی کتب سے بھی کم مایہ کہا تھا، مگر نئی حقیقی تعلیمی دنیا میں، جسے نوآبادیاتی آقا پیدا کر رہے تھے، انگریزی یورپی کتب، مشرقی کتب کو بے مایہ و حقیر ثابت کر رہی تھیں۔

سید احمد خاں اور مشرقی علوم

سید احمد خاں (۱۸۱۷ء-۱۸۹۸ء) کے مشرقی علوم وفنون سے متعلق خیالات پر بحث سے پہلے چند بنیادی باتوں کا ذکر ضروری ہے۔ سید احمد دہلی کے اشراف خاندان میں پیدا ہوئے۔ سید احمد کی پیدائش سے پہلے دہلی دربار کی حکومت محض قلعۂ معلّٰی تک محدود ہو چکی تھی اور انگریز ریزیڈنٹ نگرانی کے لیے موجود تھا۔ دہلی کے اشراف طبقات نئی سیاسی تبدیلیوں کے سلسلے میں زیادہ حساس تھے۔ ان کا عمومی رویہ پرانے اور پسپا ہوتے نظام اور نئے اور مسلسل فتح یاب ہوتے نظام کے ساتھ مطابقت اختیار کرنے کا تھا۔ وہ بہ یک وقت مصلحت پسند اور جدید تھے۔ سید احمد کے والد سید محمد متقی کو اکبر شاہ دوم کے دربار میں اس حد تک رسوخ حاصل تھا کہ انھیں وزارتِ عظمٰی کی پیش کش ہوئی؛ انھوں نے اپنے لیے معذرت مگر اپنے خسر خواجہ فریدالدین کی سفارش کی جو قبول کی گئی۔ شہنشاہ کو جب یہ بتایا گیا کہ خواجہ فریدالدین، لارڈ ویلزلی کے فرمان سے ۱۷۹۱ء میں ایران کی سفارت کا فریضہ احسن طریقے سے ادا کر چکے ہیں تو اسے خواجہ فریدالدین کو وزیر اعظم مقرر کرنے میں آسانی ہوئی۔ خواجہ فریدالدین کو مغل دربار کے تینوں خطابات: نواب دبیرالدولہ، امین الملک، بہادر سالار جنگ عطا کیے گئے۔

سید محمد متقی شاہ غلام علی کے حلقۂ ارادت میں آنے کے بعد دنیا، گھر اور اس کے جملہ معاملات سے لاتعلق ہو گئے۔ سید احمد کی تعلیم والدہ عزیز النسا بیگم اور نانا خواجہ فریدالدین کی نگرانی میں ہوئی۔ سید احمد نے باقاعدہ تعلیم کہیں سے حاصل نہیں کی۔ مکتب، مدرسہ، اسکول، کالج کہیں سے نہیں۔ عربی (شرح ملا، شرح تہذیب، مختصر المعانی، مطول)، فارسی (گلستاں، بوستاں)، ریاضی (اقلیدس)، ہیئت کا مطالعہ کیا۔ بہ قول حالی: ''طالب علموں کی طرح نہیں، بلکہ نہایت بے پروائی اور کم توجہی کے ساتھ۔[۲۶]'' دہلی کے غلام حیدر خاں سے طب کی تعلیم حاصل کی۔ ۱۸۳۶ء میں سید محمد متقی کے انتقال کے بعد سید احمد کو بہادر شاہ ظفر کی طرف سے نانا کے خطابات کے علاوہ عارف جنگ کا اضافی خطاب بھی ملا۔ آگے سید احمد کو ذہنی اور عملی زندگی کی کس کس ڈگر پر چلنا تھا، اس کا اندازہ اس حقیقت سے کیا جا سکتا ہے کہ انھوں نے ان خطابات کے ساتھ، دہلی کے صدر امین کے انگریزی دفتر میں سرشتہ دار جیسی معمولی ملازمت سے اپنی عملی زندگی کا آغاز کیا۔ ایک طرف ایک بڑی طاقت محض ''آثاریاتی علامت'' میں بدل رہی تھی اور دوسری طرف ایک نئی طاقت پورے کروفر سے ہندوستان کے کوچے کوچے میں قدم جما رہی تھی۔ سید احمد کی ذہنی زندگی کی تشکیل میں ایک حصہ تو دہلی کے اشراف طبقے کے عمومی طرزِ عمل کا تھا (جس کا ذکر ہم اوپر کر آئے ہیں)، دوسرا حصہ غیر مرتب انداز میں تعلیم حاصل کرنے کا تھا۔ تیسرا حصہ ان کے دہلی کے احباب کا تھا، جن میں غالب، امام بخش

صہبائی، ذوق، مومن اور دیگر مشاہیر شامل ہیں۔ انھوں نے انگریزی نہیں پڑھی، اس کے باوجود ان کی تحریروں میں وہ معروضیت اور قطعیت پیدا ہوئی ہے جو اس زمانے میں انگریزی علوم کا فیض سمجھی جاتی تھیں۔ اس کا سبب [مشرقی] ریاضی اور علم ہیئت سے ان کی دل چسپی تھی۔[۲۷] سید احمد کی ابتدائی تصنیفات نہ صرف روایتی ہیں بلکہ وہ شروع میں جن تعلیمی تصورات کے حامل تھے، ان میں مشرقی زبانوں اور علوم کی تدریس شامل تھی۔[۲۸] سید احمد کی زندگی سے راست تعلق رکھنے والے ان حقائق کے ذکر سے مقصود یہ تھا کہ ان کی ذہنی دنیا کی تشکیل انھی مشرقی علوم سے ہوئی تھی جو ان کی تنقید کا نشانہ بنے۔

یہ بات تو واضح ہے کہ سید احمد نے مشرقی علوم کے سلسلے میں جو مؤقف اختیار کیا، اس کا بنیادی سیاق وہ مباحث تھے جو شرق شناسوں اور انگریزی پسندوں کے درمیان ہوئے (جن کا تفصیلی ذکر ہم کر آئے ہیں)۔ سید احمد نے جس سال انگریزی ملازمت کا آغاز کیا، اس سے ایک برس پہلے مشرقی علوم کی تدریس ختم کرنے اور انگریزی کو ذریعہ بنانے کا فیصلہ ہوا تھا۔ یعنی شرق شناس پسپا ہوئے تھے اور انگریزی پسند جیت گئے تھے۔ تب سید احمد اس ساری پیش رفت سے آگاہ نہیں تھے۔ اس وقت وہ انگریزی نظامِ انصاف میں اپنا کیریئر بنانے کی جدوجہد میں تھے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی سے پہلے ہندوستان کے اشراف طبقات کی وفاداری کمپنی اور مقامی حکمرانوں دونوں سے تھی، مگر ۱۸۵۷ء کے بعد صرف تاجِ برطانیہ سے، غیر مشتبہ اور غیر مشروط۔ سید احمد کا رسالہ اسباب بغاوت ہند اس حقیقت کو پیش کرتا ہے۔ وہ اس رسالے میں جگہ جگہ ''ہماری گورنمنٹ'' کا لفظ ہی استعمال نہیں کرتے، اس کے اقدامات کا دفاع بھی کرتے ہیں۔ نیز جن لوگوں نے ''بغاوت'' کی انھیں سرکش رعایا کہتے ہیں۔ جس شہنشاہ بہادر شاہ ظفر سے سید احمد نے خطابات قبول کیے تھے، اس کا نام لکھنا بھی گوارا نہیں کیا۔ ان کے بارے میں لکھا کہ، ''دلی کے معزول بادشاہ کی سلطنت کا کوئی بھی آرزومند نہ تھا۔ اس خاندان کی لغو اور بے ہودہ حرکات نے سب کی آنکھوں سے اس کی قدر و منزلت گرا دی تھی۔[۲۹]'' ایک طرف یہ اپنے ماضی سے برگشتگی اور دست برداری کی مثال ہے اور دوسری طرف یہ نوآبادیاتی جدید طرزِ عمل ہے۔ دونوں ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ ماضی سے شعوری اور علانیہ طور پر دست بردار ہوئے بغیر جدید بندوبست کا حصہ نہیں بنا جا سکتا تھا۔ ایک کو ترک اور دوسرے کو اختیار کرنے کے لیے ایک نئی ''منطق'' اور پر اثر ''خطابت'' کی ضرورت تھی۔ دونوں سید احمد خاں کے یہاں موجود ہیں۔ جنگِ آزادی کے بعد سید احمد برطانوی ہند کی پالیسیوں کو باریک بینی سے دیکھنے لگے تھے اور عملی اقدامات اٹھانے لگے تھے۔ اسی زمانے میں

ورنیکلر تعلیم بھی متعارف ہو چکی تھی اور اسی دہائی میں مشرقی علوم کی بحث ایک بار پھر چھیڑی گئی تھی جس کے پس منظر میں اواخر اٹھارویں صدی سے ۱۸۳۵ء تک کی شرق شناسوں اور انگریزی پسندوں کی بحثیں موجود تھیں۔ سید احمد اب ان سب بحثوں میں شریک تھے۔

سوال یہ ہے کہ کیا سید احمد خاں نے مشرقی علوم سے وہی کچھ مراد لیا، جسے شرق شناس پیش کر رہے تھے؟ ان کے مؤقف کو ٹھیک ٹھیک سمجھنے اور اس مؤقف کے مضمرات جاننے کے لیے پہلے اس سوال کا جواب ضروری ہے۔ سید احمد نے مشرقی علوم کا جو تصور قائم کیا، وہ کچھ باتوں میں شرق شناسوں کے تصور سے مماثل تھا اور کچھ میں مختلف تھا۔ مثلاً وہ شرق شناسوں کی مانند مشرقی علوم کو یورپی علوم کے مقابل رکھ کر دیکھتے تھے۔ انھی افادی نظر سے دیکھنے میں بھی وہ شرق شناسوں سے متفق تھے۔ البتہ سید احمد مشرقی زبانوں اور مشرقی علوم کو الگ الگ دیکھتے تھے، اور دونوں کے بارے میں الگ الگ رائے قائم کرتے تھے۔ وہ مشرقی زبانوں میں عربی، فارسی اور سنسکرت شامل کرتے تھے۔ تاہم مشرقی علوم سے وہ عام طور پر مسلمانوں کے علوم مراد لیتے تھے۔ البتہ وہ ہندوستان کی قدیم عظمت کا ذکر کرتے ہوئے ہندوؤں کی سائنس، فلسفہ، ریاضی، لسانیات میں خدمات کی تحسین ضرور کرتے۔ وہ مشرقی زبانوں کی تعلیم چاہتے تھے، مگر مشرقی علوم کی نہیں۔

مشرقی زبانوں اور مشرقی علوم کو الگ الگ دیکھنے سے سید احمد خاں نے دراصل ایک بڑی الجھن سے نکلنے کی راہ تلاش کی۔ یہ الجھن اس ''نئے شعور'' کی پیدا کردہ تھی جو نئے، معاصر یورپی علم کے تعارف کے نتیجے میں پیدا ہوا تھا۔ سید احمد خاں نے نہ تو انگریزی سیکھی تھی، نہ ابتدا میں یورپی علوم سے رغبت ظاہر کی تھی، اس وقت بھی نہیں جب غالب نے انھیں آئین اکبری کی تقریظ میں ان کی جانب متوجہ کیا تھا، مگر بعدازاں، خصوصاً ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد انھوں نے جب قومی اصلاح کا بیڑہ اٹھایا تو مذکورہ نئے شعور اور اس کی پیدا کردہ الجھن کو محسوس کیا۔ سرسید نے یورپی علوم اور انگریزی حکمرانوں کی طاقت کو ایک دوسرے پر منحصر تصور کیا۔ یورپ کا علم ہی اس کی سیاسی طاقت کا سرچشمہ ہے، اور اس علم سے دوری، طاقت سے محرومی کا باعث ہے۔ سرسید نے اشراف مسلمانوں کی محکومی و زوال کے مسئلے کا حل، یورپی علوم کی تحصیل میں دیکھا۔ یہ حل سادہ اور انگریزوں کے متعارف کردہ قوانین ملازمت کے تناظر میں عین منطقی تھا۔ اس ضمن میں ایک بڑی الجھن تھی جو ایک طرف خود یورپی علوم کی علمیات کی پیدا کردہ تھی، اور دوسری طرف ان کے ہندوستان میں مخصوص طریقے سے رائج کیے جانے کی زائیدہ تھی، سرسید نے جس کا ادراک مذکورہ حل تجویز کرتے ہوئے شدت سے کیا۔ الجھن یہ تھی کہ یورپی و انگریزی علوم مذہب کے لیے خطرہ تھے۔ انھوں نے رسالہ

اسباب بغاوت ہند میں جس پہلے بڑے سبب کو بیان کیا ہے، وہ انھی کے لفظوں میں سنیے:

سب کو یقین تھا کہ ہماری گورنمنٹ علانیہ جبر مذہب بدلنے پر نہیں کرے گی بلکہ خفیہ تدبیریں کر کے مثل نابود کر دینے علم عربی و سنسکرت کے اور مفلس اور محتاج کر دینے ملک کے اور لوگوں کو جو ان کا مذہب ہے، اس کے مسائل سے ناواقف کر کے اور اپنے دین و مذہب کی کتابیں اور مسائل اور وعظ کو پھیلا کر نوکریوں کا لالچ دے کر لوگوں کو بے دین کر دیں گے۔[۳۰]

سرسید سے پہلے اس الجھن کا ادراک اجتماعی طور پر کیا جا چکا تھا۔ جب انگریزی حکومت نے تمام رقوم انگریزی کی تعلیم کے لیے مختص کرنے کا فیصلہ کیا تو کلکتہ کے آٹھ ہزار مسلمانوں نے ایک عرضداشت تیار کی جس میں کہا گیا کہ، ''انگریزی تعلیم پر اس قدر کلیتاً توجہ کرنے اور علوم اہلِ اسلام اور اہلِ ہنود کو بند کرنے سے صرف یہ مقصد معلوم ہوتا ہے کہ لوگوں کو عیسائی ہو جانے کی ترغیب دیں۔[۳۱]'' یعنی اس زمانے کے عوامی منطقے میں یہ رائے قائم ہو رہی تھی کہ علوم، انتہائی حساس نوعیت کے قومی و مذہبی مضمرات سے خالی نہیں ہوتے۔ یعنی نہ صرف علوم ایک دوسرے سے الگ نہیں ہوتے بلکہ وہ سماجی دنیا میں بھی اثر انداز ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ یہ محسوس کیا جانے لگا تھا کہ زبان کا علم، مذہب سے غیر متعلق نہیں؛ کوئی شے غیر جانب دار نہیں۔ سائنسی علوم جن حقائق کا انکشاف کرتے ہیں، وہ ان حقائق پر اثر انداز ہوتے ہیں جنھیں مذہب پیش کرتا ہے۔ یہ الجھن معمولی نہیں تھی۔ سرسید کو بھی اس کا احساس ۱۸۶۰ء کی دہائی کے اوائل ہی میں ہو گیا تھا جب وہ تعلیمی اصلاح کی تحریک شروع کرنے کا ارادہ باندھ چکے تھے۔ انھوں نے مسلمانوں کے لیے نئے علمِ کلام کی ضرورت پر زور دیا۔ یعنی ان کے نزدیک مذکورہ الجھن سے نکلنے کا ایک راستہ نیا علمِ کلام تھا اور دوسرا راستہ مشرقی زبانوں کو مشرقی علوم سے الگ سمجھنا تھا۔ وہ مشرقی زبانوں کی تعلیم چاہتے تھے، مگر مشرقی علوم کی نہیں۔ انھوں نے ۱۸۶۳ء میں ایک تقریر کی۔ یہ انگریزی حکومت کے صدر مقام کلکتہ میں فارسی زبان میں تھی جسے کلکتہ سرکار ہی نے ۱۸۳۷ء میں دفتری زبان کے مرتبے سے معزول کر دیا تھا۔ یہ خاصا معنی خیز عمل تھا۔ اس تقریر میں انھوں نے مشرقی علوم اور مشرقی زبانوں سے متعلق اپنا زاویۂ نظر پیش کیا۔

انگریزی کی تحصیل ہمیں حاکموں اور افسروں سے ملاتی ہے جب کہ عربی کا حصول ہمیں خدا اور اس کے رسول سے ملاتا ہے... عربی بھی حاصل کرو اور انگریزی بھی سیکھو، جب ہی تم سچے مسلمان اور اعلیٰ درجے کے متمدن اور مہذب تعلیم یافتہ انسان بن سکتے ہو۔

اگر مسلمان نوجوانوں کو جدید علوم و فنون اور انگریزی زبان کی تعلیم عربی زبان اور اسلامیات کی تدریس کے ساتھ دی جائے تو بہت حد تک امید کی جا سکتی ہے طلبا میں بے دینی، الحاد اور لامذہبیت کا مادہ پیدا نہیں ہو گا

اور وہ اپنے مذہب اور عقیدے پر پختہ اور مضبوط رہیں گے۔ البتہ ایک اور امر کے لیے ہمیں کوشش کرنی ہوگی اور وہ یہ ہے کہ موجودہ زمانے کے سائنس اور فلسفۂ جدیدہ کے مقابلے میں قدیم علوم وفنون اور قدیم علم الکلام کی کوئی حیثیت اور وقعت نہیں اور عزت حاصل نہیں رہی۔[۳۲]

فارسی میں اپنا مدعا بیان کرتے ہوئے، سید احمد خان نے فارسی کا ذکر نہیں کیا۔ انگریزی اور عربی کا کیا۔ ایک زمینی آقا کے دربار میں رسائی کا ذریعہ ہے، دوسری آسمانی خدا کے حضور پہنچنے کا وسیلہ ہے۔ سید احمد چاہتے تھے کہ طلبا سچے مسلمان بھی ہوں اور مہذب انسان بھی۔ پہلا کام عربی زبان اور مذہب کا مرہون ہے اور دوسرا انگریزی اور یورپی علوم کا۔ سید احمد خاں کو بھی اندازہ تھا کہ وہ ایک پیچیدہ مسئلے کا سادہ حل بتا رہے ہیں۔ جب وہ مہذب اور متمدن ہونے کو انگریزی اور یورپی علوم سے جوڑتے ہیں تو اس سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ جیسے مذہب انسان کو شائستہ نہیں بناتا۔ لیکن اس کے ساتھ ہی انھیں یہ خدشہ بھی ہے کہ انگریزی علوم طلبا میں بے دینی، الحاد اور لا دینیت کا مادہ پیدا کر سکتے ہیں تو اس کا حل نئے علم کلام میں دیکھتے ہیں۔ سائنس اور فلسفۂ جدیدہ نے قدیم علوم وفنون ہی کو نہیں، پرانے علم کلام کو بھی بے وقعت کر دیا ہے۔ جہاں تک فارسی کا تعلق ہے، اسے وہ یہاں کے مسلمانوں کی مادری زبان سمجھتے تھے نہ مذہبی بلکہ فقط ''تربیت اور ذوق'' کی زبان خیال کرتے تھے، اور اسے باقی رکھنے کے حق میں تھے۔ کوئی بتیس برس بعد ۲۸ دسمبر ۱۸۹۵ء کو محمڈن ایجوکیشنل کانفرنس کے دسویں اجلاس میں تقریر کرتے ہوئے انھوں نے کہا:

فارسی زبان نہ ہماری مذہبی زبان تھی نہ ہمارے بزرگوں کی مادری زبان تھی۔ نہ صرف ہمارے بزرگوں نے بلکہ ہندوستان کے باشندوں نے بھی اس میں کمال حاصل کیا... فارسی کو بھی ہم نہیں چھوڑ سکتے جس کا تعلق بہت مسلمانوں کی تربیت اور مذاق کے ساتھ ہو گیا ہے۔[۳۳]

واضح رہے کہ یہاں وہ فارسی زبان کا ذکر کر رہے ہیں، اس زبان کے علوم کا نہیں۔ یہ بھی واضح رہے کہ وہ انگریزی زبان اور اس کے علوم کو الگ الگ نہیں کرتے تھے۔

سید احمد اس نتیجے پر پہنچ گئے تھے کہ صرف ''علم'' ہی ہندوستانی مسلمانوں کی عزت و بقا کا ضامن ہے۔ ان کے نزدیک علم تمام باتوں کی اصلیت کے دریافت کرنے سے عبارت تھا۔[۳۴] اصلیت عقل ہی کے ذریعے جانی جا سکتی ہے۔ سید احمد کے یہاں عقلِ نظری سے زیادہ عقلِ افادی، اصلیت کے دریافت کرنے میں راہنمائی کرتی نظر آتی ہے۔ وہ مشرقی علوم اور یورپی علوم دونوں کی ''اصلیت'' سے متعلق جس ''علم'' کا اظہار کرتے ہیں وہ عقلِ افادی کا پیدا کردہ ہے۔ مثلاً فرماتے ہیں:

انگریزی گورنمنٹ... کا فرض ایسے علم اور پند و نصیحت کی تعلیم دینا ہے جو لوگوں کے روزمرہ کاروبار کی تہذیب و اصلاح ہووے اور لوگوں کو قدرت کے حقائق اور حالات جہاں تک ممکن ہو آگاہی حاصل ہو اور ان کے

دلوں میں عمدہ عمدہ اصول اور بڑے بڑے اعلیٰ درجے کے خیال پیدا ہوں مگر اس بات کی احتیاط رہے کہ ان اصولوں اور خیالوں کی اصل و بنیاد کسی مذہبی مسائل [مسئلے؟] یا کسی قومی مذہبی رسم و رواج پر نہ ہووے بلکہ وہ قدرتی اخلاق کے قوانین اور علی العلوم عقل کے تسلیم کر لینے پر مبنی ہو۔[۳۵]

صاف لفظوں میں وہ ایسے علوم کی تعلیم چاہتے تھے جن سے سرکاری امور، قوانین، نیچر کا علم تو حاصل ہو مگر سماج اور انسانی ہستی کی ''اصلیت'' کا نہیں۔ وہ جن بڑے بڑے اصولوں اور اعلیٰ درجے کے خیالات کا ذکر کرتے ہیں، ان کی نوعیت بھی افادی ہے۔ ۱۸۶۶ء میں انھوں نے برٹش انڈین ایسوسی ایشن کے پلیٹ فارم سے انگریز حکام کو ایک عرضداشت پیش کی تھی، جس میں انھوں نے دیسی زبانوں میں اعلیٰ تعلیم کے لیے ورنیکلر یونیورسٹی قائم کرنے کی درخواست کی تھی۔ اس میں انھوں نے صاف لفظوں میں لکھا کہ اس بات کا تصفیہ ہو چکا ہے کہ انگریزی کی تعلیم ہر حال میں جاری رکھی جانی چاہیے۔ اسی طرح مشرقی علوم سے متعلق زور دے کر لکھا کہ وہ مردہ، فضول، غلط، ناجائز ہیں اور ان کی تعلیم نہیں دی جانی چاہیے۔ ''اس عرضداشت کے پیش کرنے سے ہمارا یہ مقصد نہیں ہے کہ ایشیا کے مردہ علوم و فنون، شائستگی اور خوبی کو تر و تازہ کیا جائے''۔ بلکہ ''دیسی زبان کو بھی تعلیم کے اعلیٰ درجہ کے مضمون اور مطالب میں لوگوں کی تعلیم و تربیت کا ذریعہ گردانا جائے۔[۳۶]'' یعنی ترجموں کے ذریعے اعلیٰ یورپی علوم پڑھائے جائیں۔ یہ پہلا موقع تھا کہ سید احمد اور ان کے دوستوں نے تعلیم کے مسئلے کو ''عوامی، ترقی پسندانہ زاویے'' سے دیکھا۔ ان کے مؤقف کی بنیاد اس حقیقت کو تسلیم کرنا تھا کہ انگریزی سے صرف ایک محدود اقلیت فیض یاب ہوتی ہے۔ چودہ کروڑ ہندوستانی نئے علوم کی تعلیم سے محروم رہتے ہیں۔ ان کی محرومی کا ازالہ دیسی زبانوں کی یونیورسٹی ہی سے کیا جا سکتا ہے۔ (انھوں نے سائنٹفک سوسائٹی بھی اسی غرض سے قائم کی) انھوں نے اسی عرضداشت میں پنجاب میں مشرقی زبانوں کی مجوزہ یونیورسٹی کی تجویز کی حمایت بھی کی۔

گورنمنٹ پنجاب نے مشرقی زبانوں کی ایک یونیورسٹی کی ضرورت تسلیم کر کے اس کی بنیاد ڈالنے کی کوشش شروع کی ہے۔ اس یونیورسٹی کا مقصود اور منشا مشرقی زبانوں کا شگفتہ اور سرسبز کرنا ہے اور یہ یونیورسٹی ایک ایسا ذریعہ ہوگی جس کی بدولت اہل یورپ کے علم اور شائستگی اور تربیت ہندوستان میں پھیلے گی۔[۳۷]

یہ الگ بات ہے کہ جب پنجاب میں مشرقی زبانوں کی یونیورسٹی کے خیال کو عملی جامہ پہنایا جانے لگا تو یہ سید احمد خاں ہی تھے جنھوں نے شدید مخالفت کی۔ اس کے اسباب پر ہم آگے چل کر گفتگو کریں گے۔

سید احمد خاں کی اس بات سے کسی کو انکار نہیں ہوگا کہ مشرقی علوم کا ایک حصہ ان اصولوں پر مبنی ہے جو زمانۂ حال میں غلط ٹھہرے ہیں۔ وہ یہ تسلیم کرتے محسوس ہوتے ہیں کہ انسانی مساعی سے

پیدا ہونے والے علوم خطا پذیر، اصلاح پذیر اور تغیر پذیر ہوتے ہیں۔مگر سید احمد مشرقی علوم کے مقابل یورپی علوم کی فضیلت کا ذکر کرتے ہوئے یہ اشارہ تک نہیں کرتے کہ اسی اصول کا اطلاق یورپی علوم پر بھی ہوسکتا ہے؛ انیسویں صدی کے یورپی علوم اگلی صدی میں غلط ٹھہر سکتے ہیں۔اصل یہ ہے کہ سید احمد خاں ''علم'' کا ایک ایسا تصور پیشِ نظر نہیں رکھتے تھے جس پر مشرقی اور یورپی علوم دونوں کو پرکھا جا سکے۔اسی طرح وہ علوم کی بحث کو اس زاویے سے بھی نہیں دیکھتے تھے کہ مشرقی علوم کا یورپی علوم سے فرق دونوں کی جدا جدا علمیات کا فرق ہوسکتا ہے؛ایک کی علمیات، دوسرے کے لیے کسی چیلنج کا درجہ رکھ سکتی ہے یا مشرقی علوم، یورپی علوم کا ایک متوازی اور متبادل تصور پیش کر سکتے ہیں۔ایک بات تو بالکل واضح ہے کہ سید احمد نے مشرقی علوم کو غلط، ناجائز، بے کار ضرور کہا، خرافات یعنی متھ نہیں کہا۔سید احمد کا یہ شکوہ نہیں تھا کہ مشرقی علوم میں تحقیق وتحول پذیری کو زوال ہوا، ان کا اصرار اس پر تھا کہ یورپی علوم نئے انتظامی وسیاسی بندوبست میں افادیت رکھتے ہیں، لہٰذا انھیں سیکھنا چاہیے۔نئی فاتح قوم کے قائم کردہ بندوبست میں مفتوح قوم کے علوم کی تعلیم ایک دھوکے کے سوا کچھ نہیں۔یہی نقطہ نظر انگریزی پسندوں کا تھا اور یہی مؤقف سید احمد خاں کا تھا۔وہ انگریزی پسندوں ہی کی مانند علوم کو افادیت، طاقت، ثقافتی اجارہ داری اور عملی ضرورت کی نظر سے دیکھتے تھے اور اپنا مؤقف پیش کرنے میں خطابت سے کام لیتے تھے۔

اس زمانے میں [یعنی اواخر اٹھارویں صدی] ایسٹ انڈیا کمپنی کی حکومت کچھ قوی نہ تھی۔اس پر بہ نسبت اس کے کہ وہ دلیری سے وہی کام کرے جو درحقیقت کرنا چاہیے،خوف زیادہ غالب تھا۔اس کو ہندوستان کے لوگوں کے تاریک تعصّبات کا ایسا خوف تھا کہ وہ سچے کام کرنے میں بھی خوف کرتے تھے۔اس لیے اس کی یہ رائے تھی کہ کوئی ایسی تعلیم جو ہندوستانیوں کی آنکھوں یا کانوں تک بھی ان باتوں کو پہنچاوے جو ان کے قدیم علوم یا مذہبی روایات کے برخلاف ہو اختیار نہ کرنی چاہیے۔اس ناواجب اور نا استوار اور خوف زدہ اصول پر ایسٹ انڈیا کمپنی نے ہندوستان میں مشرقی قدیم علوم اور قدیم حکمت کے تروتازہ کرنے کی کوشش نہ کی۔
اہلِ ہند کی بدنصیبی کا یہ دور ۱۸۳۵ء تک نہایت استحکام سے قائم رہا۔آخر کار ایک نیک اور سچا مدبر یعنی لارڈ میکالے ہندوستان میں پیدا ہوا جو اس زمانے میں ہندوستان کی تعلیم کے بورڈ کا میر مجلس تھا۔اس نے دھوکا دینے والے طریقۂ تعلیم کو علانیہ ناپسند کیا۔[۳۸]

سر سید کا مؤقف واضح ہے: اٹھارویں صدی میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی بزدلی اور سیاسی مصلحت پسندی کے نتیجے میں شرق شناسوں کو یہ موقع ملا کہ وہ مشرقی علوم کی سرپرستی کریں۔گویا سید احمد خاں کے مطابق شرق شناس، مشرقی علوم کی اصلی اہمیت سے واقف تھے مگر ہندوستانیوں کی خفگی کے ڈر سے ان کی تدریس کا جھنڈا اٹھائے ہوئے تھے۔شرق شناسوں پر اسی نوع کا الزام انھی کے ہم وطن

انگریزی پسند بھی عائد کرتے تھے۔ سید احمد خاں کو یہ کہنے میں بھی باک نہیں کہ ہندوستان کی بدنصیبی کی اس سیاہ رات کو میکالے نے دور کیا جو مشرقی علوم سے چمٹے ہونے کے سبب ان پر طاری تھی۔ مشرقی علوم کو بدترین حقارت سے یاد کرنے والا میکالے، سید احمد کی نظر میں ہندوستانیوں کا سچا مدبر اور نجات دہندہ ہے۔ صاف لفظوں میں شرق شناسوں کا نقطۂ نظر غلط اور انگریزی پسندوں کا درست تھا۔ سرسید نے جو بھی مؤقف اختیار کیا، وہ تاریخی صورتِ حال میں تھا، وہ تاریخی صورتِ حال جسے استعمار نے اپنے آئیڈیالوجیائی ریاستی اداروں اور عوامی منطقے کی مدد سے ''پیدا'' کیا تھا، جسے آج ہم ''نوآبادیاتی جدیدیت'' کہہ رہے ہیں۔ تاہم سید احمد یہ دیکھنے کے روادار نہیں تھے کہ انگریزوں نے اس ''نوآبادیاتی جدیدیت'' کو باقاعدہ کوشش، حکمتِ عملی، وسائل پر اختیار کی جنگ کی مدد سے ''پیدا'' کیا تھا۔ خیر، اس صورتِ حال میں ہندوستان کو کیا درکار تھا، یہ بھی سید صاحب کے لفظوں میں ملاحظہ فرمائیں:

> درحقیقت انگریزی عہدِ سلطنت میں ہندوستانیوں کو خواہ وہ ہندو ہوں یا مسلمان جو کچھ درکار تھا وہ یہی تھا کہ وہ اس علم و حکمت سے واقف ہوں جو اس قوی اور فتح مند قوم کی جان تھی جو ان پر حکومت کرتی تھی اور اس کی تمام دانائی، تمام قوت، تمام خوبیوں کو بتلانے والی تھی اور میں کہتا ہوں کہ اب بھی سو برس کے قریب گورنمنٹ انگریزی کی حکومت کو گزر گئے جو کچھ ہندوستانیوں کو درکار ہے، وہ یہی ہے۔[۳۹]

یہ بات بہ طورِ خاص دیکھنے والی ہے کہ سید احمد اواخر اٹھارویں صدی سے اواخر انیسویں صدی کے عرصے میں ہندوستانیوں کی اگر کسی ضرورت کو برابر دیکھتے ہیں تو وہ ہے یورپی علم و حکمت۔ کیوں کہ یہ نہ صرف ''قومی اور فتح مند قوم کی جان ہے بلکہ تمام دانائی اور تمام خوبیوں'' کی حامل ہے۔ اگر اسی دلیل کو الٹا دیں تو مشرقی علوم سے متعلق سید احمد کی رائے ایک بار پھر واضح ہو جاتی ہے۔ ''مشرقی علوم کمزور اور مفتوح قوم کے بے جان ہونے کا سبب ہیں اور تمام بے عقلی اور تمام خرابیوں کی جڑ'' ہیں۔ ان کی تعلیم کو جاری رکھنے کا مطلب قوم کو مزید کمزور کرنا اور اس کی خرابیوں کو برقرار رکھنا ہے۔ اس وضع کے دلائل سید احمد نے ایک بار دیے، جب لاہور میں مشرقی زبانوں کی یونیورسٹی کے قیام کے لیے کوششیں کی جانے لگیں۔

مشرقی زبانوں کی جس یونیورسٹی کا تصور ۱۸۶۰ء کی دہائی میں سامنے آیا، اور جسے سرسید نے ابتدا میں خوش آمدید کہا تھا، جب لائٹنر نے اس یونیورسٹی کے قیام کی تحریک شروع کی تو سرسید نے اس کی شدید مخالفت کی۔ سرسید دیہی اور تحصیلی اسکولوں میں دیسی زبانوں کے ذریعے تعلیم کی اشاعت پسند کرتے تھے، عربی فارسی پڑھائے جانے کے بھی حامی تھے، مگر قدیم مشرقی علوم کی تدریس کے مخالف تھے۔ نیز اعلیٰ تعلیم صرف انگریزی میں دیے جانے کے حامی ہو گئے تھے۔ سرسید

نے یکے بعد دیگرے تین مضامین لکھے۔ تینوں ردِّعمل میں لکھے گئے، اس لیے ان کا لہجہ تلخ اور ان میں استعمال کی گئی منطق مناظرانہ نوعیت کی ہے۔ انھوں نے دینیات کو مشرقی علوم سے الگ کیا۔ نیز صاف لکھا کہ ''زبان پر علم کا اطلاق نہیں ہوسکتا''۔ یعنی وہ مشرقی زبانوں کی تدریس کو اب بھی جاری رکھنے کے حق میں تھے۔ مشرقی زبانوں کے ضمن میں انھوں نے عربی، فارسی، سنسکرت کا ذکر کیا ہے، مگر لکھا کہ وہ سنسکرت نہیں جانتے، اس لیے ان کے نزدیک مشرقی علوم عربی و فارسی میں لکھے گئے علوم ہیں۔ ان کا بنیادی سوال یہ تھا کہ کیا ہندوستان کی ترقی مشرقی علوم کی ترقی سے ہوسکتی ہے؟ ان کا جواب تھا: بالکل نہیں۔ مشرقی علوم کو ردّ کرنے کے دلائل یہ دیے:

عربی و فارسی کا لٹریچر تمام تر یا ہزلیات یا عاشقانہ مضامین یا ناپاک قصص و حکایات یا سلاطین و امرا کی جھوٹی تعریف یا ایسے الفاظ اور فقرات کی قافیہ بندی سے جس کے الفاظ عمدہ اور مطلب کچھ نہیں... کوئی فطرتی بات اور نیچرل خوبی اور ان کا بیان جو انسان کے دل میں اثر کرتا ہے، ان میں نہ ملے گا۔[۴۰]

... مقدم مشرقی علوم فلسفہ، منطق، علم ہیئت، علم کیمیا، علم معدنیات، علم نباتات، علم حیوانات، علم جرِثقیل، علم حساب و جبر مقابلہ، علم تاریخ ہیں... فلسفہ و منطق نے یورپ میں ایسی ترقی کی ہے اور ایسے پھل پھول و پتے شاخیں نکالی ہیں کہ کیا ہم صرف قدیم مشرقی فلسفہ و منطق پڑھ کر اپنے تئیں مفید بنا سکتے ہیں؟[۴۱]

اس مضمون میں وہ ثنویت کے جبر کا بری طرح شکار محسوس ہوتے ہیں۔ مشرق اور مغرب دو اضدادی جوڑے ہیں: پہلا اسفل اور دوسرا افضل ہے۔ لہٰذا پورا مشرق رد کیے جانے، پورے کا پورا بھلا دیے جانے جب کہ پورا یورپ اختیار کیے جانے کے قابل ہے۔ یہ ثنویت سرسید کے یہاں پہلے سے چلی آ رہی تھی، مگر اس کے جبر کا شکار جس چیز نے انھیں بنایا وہ ترقی کا ''جدید تصور'' ہے جس سے ہندوستان نوآبادیاتی عہد میں متعارف ہوا۔ ترقی، افادیت کے تصور کی توسیع سے عبارت ہے۔ افادیت، حال تک محدود ہے۔ جو چیز اس لمحے، اس حالت میں، اس خاص سیاق میں مفید اور کارگر ہے، وہ مفید ہے۔ لہٰذا افادیت حال تک محدود ہونے کے ساتھ ساتھ اپنی قدر و قیمت کے لحاظ سے بھی محدود ہے۔ ترقی کا تصور، افادیت کو مستقبل سے جوڑتا ہے اور اس کی قدر و قیمت بڑھاتا ہے۔ ترقی کے جدید تصور میں وقت، سیدھے خط میں رواں سمجھا جاتا ہے؛ حال مسلسل مستقبل سے جڑتا جاتا ہے اور ماضی سے کٹتا جاتا ہے۔ اس لیے ترقی پلٹ کر نہیں دیکھتی۔ گزرے وقت کو ایک ایسی پرانی یاد سمجھتی ہے جو آگے بڑھنے میں حارج ہوتی ہے۔ ماضی سے یکسر اور مکمل انقطاع ترقی کے اس جدید تصور کا لازمہ ہے۔ یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں کہ ماضی میں سابقہ معاشی نظام، خاندانی رشتے، تعلیمی نظام، اوقات کار، ادبیات، علوم، کلچر سب شامل ہیں۔ جب تک ان سب سے وابستگی ہے، ترقی ممکن نہیں، یعنی اپنی اصلاح نہیں کی جاسکتی، آگے نہیں بڑھا جاسکتا، طاقت، عزت، خوشحالی

حاصل نہیں کی جاسکتی۔ ترقی کا یہ جدید تصور نوآبادیاتی جدیدیت کے استحکام کی ضرورت تھا۔ برطانوی نوآبادیات کے لیے لازم تھا کہ وہ ہندوستانیوں کو یقین دلانے میں کامیاب ہو کہ اس کے معاشی و تعلیمی نظام و سیاسی بندوبست کا وجود ان کے لیے مفید ہی نہیں، ان کی ترقی کے لیے لازم بھی ہے۔(تمام نوآبادیاتی اور مابعد نوآبادیاتی معاشرے ترقی کے کبیری بیانیے کے اسیر ہوتے ہیں کہ اسی کی مدد سے وہ پہلے نوآبادیاتی جدیدیت اور بعد ازاں نیولبرل معیشت کی آماج گاہ بن سکتے ہیں)۔ یہ اتفاق نہیں کہ سید احمد کی تحریروں میں افادیت اور ترقی کے تصورات بہ یک وقت موجود ہیں۔

ترقی کے لیے سید احمد صرف یہ نہیں چاہتے کہ یورپی سائنسی علوم حاصل کیے جائیں، بلکہ اس کا تقاضا بھی کرتے ہیں کہ تمام کا تمام مشرقی لٹریچر بھی بھلا دیا جائے۔ یعنی ترقی کے لیے ہندوستانیوں کو اپنی ان عقلی اور تخیلی دونوں دنیاؤں کو ترک کرنا ہوگا جنھیں انھوں نے ماضی میں پیدا کیا ہے اور جن کے ساتھ وہ صدیوں سے جی رہے ہیں۔ سید صاحب کی دونوں دنیاؤں کے متعلق دلیل یکساں ہے۔ اصلیت، اہمیت، افادیت سے خالی اور ترقی کی راہ میں حائل۔ مشرقی علوم اگر غلط اور ناجائز ہیں تو مشرقی ادبیات ہزلیات، عاشقانہ مضامین اور ناپاک قصص سے بھرے ہیں۔ لہٰذا ایک کی مادی عملی افادیت مشکوک اور دوسرے کی تخیلی، اخلاقی معنویت مشتبہ ہے۔ سید احمد صاف کہتے ہیں کہ ''ہندوستان کی ترقی کیا علمی اور کیا اخلاقی، صرف مغربی علوم میں اعلیٰ درجے کی ترقی حاصل کرنے پر منحصر ہے''۔ یعنی ہندوستانی اشراف مسلمانوں کے پاس مغربی علوم، مغربی زبانوں، مغربی ادبیات، مغربی اخلاقیات میں اعلیٰ درجے کی ترقی کے سوا کوئی راستہ ہی موجود نہیں۔

آج ہم اس حقیقت کو زیادہ بہتر طریقے سے سمجھ سکتے ہیں کہ تنقید کا جو نشتر مشرقی علوم پر چلایا گیا، اس کے مشرقی ادبیات پر آزمانے کے گہرے مضمرات تھے، جن پر شاید اس زمانے میں نظر نہیں تھی۔ نوآبادیاتی جدیدیت نے یہ بات ذہنوں میں بٹھا دی تھی کہ ہندوستان یورپ کی ہو بہو نقل ہی سے ترقی کر سکتا ہے۔ چناں چہ انیسویں صدی کے تجدد پسند ہندوستانیوں کو اس میں کوئی تضاد نظر آتا تھا نہ کوئی عیب کہ اگر ترقی کرنی ہے تو ''پورے یورپ'' کی نقل کی جائے۔ یہ الفاظ سید احمد خاں ہی کے ہیں کہ:

> اگر ہم اپنی اصلی ترقی چاہتے ہیں تو ہمارا فرض ہے کہ ہم اپنی مادری زبان تک کو بھول جائیں۔ تمام مشرقی علوم کو نسیاً منسیاً کر دیں۔ ہماری زبان یورپ کی اعلیٰ زبانوں میں سے انگلش یا فرنچ ہو جائے۔ یورپ ہی کے ترقی یافتہ علوم دن رات ہمارے دست مال ہوں۔ ہمارے دل دماغ یورپین خیالات سے (بجز مذہب کے) لبریز ہوں۔[۴۲]

گویا مذہبی عقائد سلامت رہیں مگر باقی عقلی و تخیلی زندگی کا پورا نقشہ پہلے مٹا دیا جائے اور

یورپی طرز پر یورپی علوم وفنون و ادبیات سے از سرنو کھینچا جائے۔ اصلاح کے جوش اور خطابت کے زور میں عقلی و تخیلی زندگی کا فرق پیشِ نظر نہیں رکھا گیا۔ مشرقی علوم، عقلی پیداوار تھے۔ان پر سید احمد کی تنقید کے کچھ حصوں کا علمی جواز موجود تھا۔عہد وسطیٰ میں سامنے آنے والے ان کے بعض اصول اور نتائج غلط ثابت ہو گئے۔ ان کی تصحیح کی جانی چاہیے تھی اور ان کی جگہ جدید مغربی سائنسوں کو قبول کرنے میں ہرگز قباحت نہ تھی۔ ادبیات کا معاملہ دوسرا تھا۔

مشرقی ادبیات کا تعلق یہاں کے لوگوں کی تخیلی زندگی سے تھا۔ تخیلی زندگی ان تھک انداز میں جدت و اختراع کے عمل میں مصروف رہتی ہے اور اس کی جڑیں جسم، حسیات، زمین، مقامی ثقافت، اقدار اور تصورِ کائنات میں ہوتی ہیں۔ لہٰذا تخیلی زندگی یعنی ادبیات کو حقیر سمجھنے، ان سے صدیوں کے پھیر میں پیدا ہونے والے جذباتی تعلق کو ختم یا کمزور کرنے اور انھیں اپنی ثقافت سے دیس نکالا دینے کی سعی کے گہرے مضمرات تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ رفتہ رفتہ وجود میں آنے والے تخلیقی فنون، کسی سماج کے منتشر اجزا کو نہ صرف جوڑے رکھتے ہیں بلکہ نئے رونما ہونے والی نجی و سماجی یعنی نفسی اور سیاسی دونوں دنیاؤں کی چھوٹی بڑی لرزشوں کو بھی محسوس کرتے ہیں اور جہاں یہ لرزشیں نفس و سماج کے داخلی نظم کے لیے خطرہ محسوس ہوں، وہاں تخلیقی فنون باقاعدہ مزاحمت کرتے ہیں۔ قبل نوآبادیاتی عہد میں یہ حقیقت صرف شہر آشوب کی روایت ہی سے نہیں، کلاسیکی غزل سے بھی ظاہر ہے۔ شہرآشوب میں خصوصاً اور غزل میں عموماً شہروں کی بربادی، مقامی و غیر ملکی حملہ آوروں کی لوٹ مار، نچلے و متوسط طبقات کی پامالی کا بیان ملتا ہے۔ اس ردّعمل کے ذریعے تخلیقی فنون سماج کے ساتھ یکجا (sync) ہوتے ہیں۔

علاوہ بریں تخیلی منطقہ آدمی کے لیے اس اوّلین بنیاد (origin) کا درجہ رکھتا ہے، جہاں سے اس کے باقی سب تصورات توثیق اور جواز (validation) حاصل کرتے ہیں۔ اس بنیاد کے انکار سے ایک نفسی بحران پیدا ہونے کا پورا پورا امکان ہوتا ہے۔ ہمیں روزمرہ متنوع و کثیر واقعات کی تفہیم اور ان سے ہم آہنگ ہونے کے لیے اپنے وجود کے اندر ایک ایسے مرکزی تصورِ کائنات کی ضرورت ہوتی ہے جو ہمارے لیے غیر مشتبہ حقیقت کا درجہ رکھتا ہو، یعنی محض خیال و تصور نہ ہو، ایک مکمل تجربہ ہو اور بغیر کوشش کے ہر لحہ ہمارے ادراک کی تہہ میں کارفرما ہو۔ اس مرکزی تصورِ کائنات کے سلسلے میں اگر تشکیک پیدا ہو جائے، یا اسے منسوخی کا خطرہ لاحق ہو جائے یا اسے مسترد کر دیا جائے تو ہم ذہنی و جذباتی انتشار کی زد پر آ جاتے ہیں۔ اس کا کچھ کچھ احساس سید احمد خاں کو تھا۔ اسی لیے وہ جب مشرقی علوم اور ادبیات کو حافظے سے مٹانے کی بات کرتے تھے تو مذہب کو باقی رکھنے پر زور دیتے

تھے۔ وہ یورپی علوم کے سیل طوفان خیز میں مذہب (نئی تعبیرات کے ساتھ) کولنگر سمجھتے تھے۔[۴۳]

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ مشرقی ادبیات پر اخلاقی اور فنی اعتراضات کا اصلی سبب، سیاسی تھا اور سوچا سمجھا تھا۔ نوآبادیاتی جدیدیت یورپی علوم کے معاصر دنیا میں مفید ہونے اور مشرقی علم ہیئت و ہندسہ وغیرہ کے غیر ضروری ہونے کو باور کرنے میں کوئی دقت محسوس نہیں کرتی تھی، اسی منطق کا اطلاق وہ مشرقی ادبیات پر بھی کرتی تھی۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ مشرقی علوم اور مشرقی ادبیات دونوں سے متعلق ایک جیسی آرا دراصل ''نوآبادیاتی ڈسکورس'' تھا، جس کا منشا سیاسی طاقت کو برقرار رکھنا تھا۔ اگرچہ اس بات کو اصلاح وترقی کے دعووں میں چھپانے کی کوشش کی جاتی تھی مگر اسی زمانے کے بعض لکھنے والوں کے یہاں یہ ظاہر ہو جایا کرتی تھی، اسی طرح جس طرح لاشعور کسی خاص لمحے میں شعوری دعووں کو تلپٹ کر کے رکھ دیتا ہے۔

پنجاب میں مشرقی علوم کی یونیورسٹی کے قیام پر صرف سید احمد خاں تنقید نہیں کر رہے تھے۔ ان کا ساتھ سردار دیال سنگھ مجیٹھیا دے رہے تھے۔ سردار صاحب نے ٹریبیون میں کئی مضامین اس کے خلاف لکھے تھے۔ وہ مشرقی علوم کی یونیورسٹی کو پنجاب میں لبرل تعلیم کے خلاف سوچی سمجھی کوشش قرار دیتے تھے۔ انڈین ایسوسی ایشن کلکتہ نے ایک یادداشت، سیکرٹری آف اسٹیٹ فار انڈیا کو ۲۷ر جولائی ۱۸۸۱ء میں بھجوائی تھی۔ اس میں میکالے کی مدح کرتے ہوئے لکھا گیا ہے کہ وہ ایک ایسا مدبر تھا جسے یہ ادراک تھا کہ ہندوستانی لوگوں کی ترقی کا واحد حل انگریزی ادب اور سائنسوں کی تعلیم میں ہے۔ اس یادداشت میں کسی ابہام کے بغیر لکھا گیا ہے کہ انگریزی کے ذریعے ہندوستان کی ترقی ہی نہیں ہندوستان میں انگریزی حکومت کا استحکام بھی یقینی ہے۔

انگریزی تعلیم کی اشاعت نہ صرف اس ملک کے لوگوں کی خوش بختی سے معمور ہے، بلکہ یہ دراصل ہندوستان میں انگریزی حکومت کے استحکام میں بھی کردار ادا کرتی ہے۔ جو لوگ اس بات سے تھوڑی بہت آگاہی رکھتے ہیں کہ انگریزوں کی آمد سے پہلے ملک کی کیا حالت تھی اور اس کی موجودہ انتہائی آسودہ حالی کا مشاہدہ کرتے ہیں، ان کے پاس یہ خواہش کرنے کی بڑی وجہ ہے کہ انگریزی حکومت مستحکم رہے۔ یہ بیان ان حقائق سے اخذ کیا گیا ہے جو مختلف اوقات میں انگریزی حکومت کے خلاف مقامی فسادات سے متعلق ہیں۔ کسی ایک ایسے تعلیم یافتہ شخص کا نام تلاش کرنا مشکل ہے جس نے کبھی ان فسادات میں حصہ لیا ہو... انگریزی کی تعلیم بلاشبہ ہندوستان میں انگریزی حکمرانی کے مستقل قائم رہنے کی سب سے مضبوط بنیاد ہے۔ نیز اس تعلیم ہی میں یہاں کے لوگوں کی بہتری کا واحد ذریعہ مضمر ہے اور یہی تعلیم انھیں اس قابل بنا سکتی ہے کہ وہ جدید تہذیب کی پرشکوہ وراثت میں حصہ دار بنیں۔[۴۴]

یہ دلیل کہ انگریزی تعلیم یافتہ شخص انگریزی حکومت کے خلاف مزاحمت نہیں کرتا، اگرچہ

میکالے کی منطق کی رو سے درست نظر آتی ہے اور ہمیں ایسے جدید تعلیم یافتہ اشخاص انیسویں صدی کی مانند آج بھی مل جاتے ہیں جو انگریزی حکومت کو برصغیر کے لیے انعامِ خداوندی سے کم نہیں سمجھتے، مگر تاریخی طور پر یہ دلیل پوری طرح درست نہیں۔ ابتدا میں جن بنگالیوں نے انگریزی حکومت پر تنقید کی انھوں نے انگریزی تعلیم حاصل کر رکھی تھی۔ اسی طرح بیسویں صدی میں آزادی کی تحریک چلانے والوں میں اکثریت جدید تعلیم یافتہ افراد کی تھی۔ مبادا غلط فہمی پیدا ہو، یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ انگریزی تعلیم حاصل کرنے والوں کے ایک سے زیادہ طبقات تھے۔ ایک طبقہ انگریزی ادب اور جدید یورپی سائنسیں دونوں پڑھتا تھا اور مشرقی کلاسیکی یا دیسی زبانوں کا ادب سرے سے نہیں پڑھتا تھا، اس طبقے کے یہاں اپنی زبان، ثقافت اور ماضی سے بیگانگی پیدا ہو جاتی تھی۔ دوسرا طبقہ جدید یورپی سائنسی وسماجی علوم اور فلسفہ پڑھتا تھا مگر اپنے ادبیات اور فنون سے وابستہ رہتا تھا۔ یعنی وہ اپنی ہستی کے عقلی منطقے میں جدید علوم کو جگہ دیتا تھا، جب کہ اپنے تخیلی منطقے کی اصل وسلامتی کو برقرار رکھتا تھا۔ پہلا طبقہ ایک ایسی جدید نسل تھا جس کا جد امجد میکالے تھا اور وہ انگریزی حکومت کے جواز پر سوال اٹھاتا تھا نہ اس کی معاشی استحصال وثقافتی اجارہ داری پر نگاہ کرتا تھا جب کہ دوسرا طبقہ سوال بھی اٹھاتا تھا اور اپنی زمین، زبان، معیشت، ثقافت پر استعماری اجارہ داری کے خلاف آواز بھی بلند کرتا تھا۔ سردار دیال سنگھ کے مضامین کے مرتبین نے یہ تو لکھا ہے کہ ''برطانوی پالیسی پنجاب کے لوگوں کو انگریزی اور سائنس کی تعلیم سے دور رکھنے کی تھی کہ کہیں وہ ردّ نوآبادیاتی خیالات حاصل نہ کر لیں[۴۵]''، لیکن یہ وضاحت نہیں کی کہ انیسویں صدی میں ردّ نوآبادیاتی خیالات دو پیرایوں میں ظاہر ہوتے تھے: سیاسی، سیکولر اور ثقافتی، مذہبی۔ بہ یک وقت مشرقی علوم اور مشرقی ادبیات سے وابستہ لوگ ثقافتی، مذہبی پیرائے میں برطانوی نوآبادیات کی مخالفت کرتے تھے، جب کہ جدید انگریزی تعلیم اور مشرقی یا دیسی زبانوں کے ادبیات سے تعلق رکھنے والے، سیاسی وسیکولر پیرائے میں ردّ نوآبادیاتی خیالات ظاہر کرتے تھے۔ پنجاب میں مشرقی علوم کی یونیورسٹی کا سبب بلاشبہ سیاسی تھا۔ انگریز حکمران مشرقی علوم کو خود اپنے ڈھنگ سے پڑھانا چاہتے تھے۔ اس میں وہ کامیاب ہوئے۔ اورینٹل کالج میں مشرقی ادبیات کی تعلیم کے سلسلے میں سردار دیال سنگھ نے ایک ایسی بات لکھی ہے جسے محتاط لفظوں میں چشم کشا کہا جا سکتا ہے:

> ... اورینٹل کالج میں مشرقی کلاسیک کے ساتھ شاید ہی وہ عام تعلیم دی جاتی ہو جس کے بغیر ان کلاسیک کا بصیرت افروز مطالعہ ممکن ہی نہیں۔ نیز یہ بھی ظاہر ہے کہ اورینٹل کالج میں بذاتِ خود کلاسیک کی نشوونما اس حد تک نہیں ہوتی جس حد تک وہ اسی ملک کے پرانے اداروں میں سیکھے جاتے تھے۔[۴۶]

پرانے اداروں میں کلاسیک، مشرقی علوم کے ساتھ پڑھے جاتے تھے۔ اورینٹل کالج میں کلاسیک محض از بر کرائے جانے لگے یا ان کے تحفظ کی سعی کی جانے لگی؛ دیگر علوم متوازی ان کے تنقیدی مطالعے کا طریقہ رائج نہ ہوسکا۔ بہ ظاہر یہ غیر سیاسی تدریس حقیقت میں ''سیاسی'' تھی۔

جیسا کہ گزشتہ صفحات میں لکھا جا چکا ہے، سید احمد مشرقی علوم اور مشرقی ادبیات کو یادداشت سے محو کرنے کے حق میں تھے، اس فرق کے ساتھ کہ مشرقی ادبیات کی اصلاح کی جاسکتی ہے، مشرقی علوم کی نہیں۔ ان کا غیر مبہم مؤقف تھا کہ ہندوستانیوں کو یورپی علوم انھی کی زبان میں چاہییں۔ ترجمے کے ذریعے مغربی علوم کی اشاعت کو ہنسی کی بات کہتے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ حربہ نفسیاتی استعماریت کا ہے۔ نفسیاتی استعماریت، ''استعماری غیر'' کی آرزو کرنے اور اپنی نفی کامل سے عبارت ہے۔ ''میں ناہی سب توں'' کے صوفیانہ تصور کی سیاسی تعبیر ہے۔ اس میں ''استعماری غیر'' کو ''غیر'' کے مفہوم سے آزاد کیا جاتا ہے، اسے محمود و مطلوب تصور کیا جاتا ہے۔ یہ اس وقت تک ممکن نہیں جب تک اس آواز کو خاموش نہ کرایا جائے جس نے استعمار کو غیر تصور کیا تھا۔ یہ آواز اپنی ثقافت کی زبان یا اپنی زبان کی ثقافت (جس سے آدمی کی ہستی کا تخیلی منطقہ تشکیل پاتا ہے) کا دوسرا نام ہے۔ سرسید جب کہتے ہیں کہ ہم اپنی مادری زبان کو بھول جائیں، تمام مشرقی علوم کو نسیاً منسیاً کر دیں تو وہ اسی آواز کو خاموش کرانے کی بات کرتے ہیں۔ یعنی جب تک ہم اپنی زبان نہیں بھولتے، اپنے علوم کو فراموش نہیں کرتے، یادداشت کی مکمل و حتمی گم شدگی ممکن نہیں بناتے، تب تک ''پورے یورپ'' کی آرزو نہیں کی جاسکتی۔ یورپ کے علوم کے ترجمے کی صورت بھی اپنی زبان، اپنے فہم کی نہ صرف یادداشت باقی رہتی ہے بلکہ ترجمے کا عمل دوسری زبان کے متن میں آزادانہ مداخلت بھی کرتا ہے اور غیر زبان کے متن کو اپنی زبان کا متن بناتا ہے۔ پورے یورپ سے سرسید کی مراد یورپ کی ''زبان، علم، خیالات، ادبی کینن، آداب اور گورنمنٹ انگریزی'' ہے۔ یہی وہ مقام ہے، جہاں سرسید کی جدیدیت، پیچیدگی کا شکار ہوجاتی ہے؛ وہ یورپی جدیدیت کی آرزو کو نوآبادیاتی حکومت کی غیر مشروط خیرخواہی سے مشروط کرتے ہیں۔ یعنی وہ ہندوستانی مسلمانوں کے لیے ایک ایسی ''جدیدیت'' کے خواہاں تھے جس سے گورنمنٹ انگریزی میں ان کے لیے باوقار مواقع پیدا ہوں اور گورنمنٹ انگریزی کو استحکام حاصل رہے۔

یہاں ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ ہندوستانیوں کے پاس انیسویں صدی کے آخر میں کم از کم نوآبادیات سے بچنے کا راستہ نہیں تھا، مگر نفسیاتی استعماریت سے محفوظ رہنے کے امکانات ضرور تھے۔ ۱۸۶۰ء کی دہائی میں یہ امکان سرسید کو بھی نظر آیا تھا، جب انھوں نے دیسی زبانوں میں یورپی

علوم کی تعلیم کا خیال پیش کیا تھا اور اس مقصد کے لیے سائنٹفک سوسائٹی قائم کی تھی۔ترجمہ نفسیاتی استعماریت کا راستہ بند کرتا ہے۔ یہ تصور اب باقی نہیں رہا کہ ترجمہ اصل متن کی نقل ہوتا ہے۔ ترجمہ مقامی ادراک، فہم اور تعبیر کو ترجمہ کیے جانے والے متن پر آزماتا ہے اور ایک نیا پیرایۂ اظہار خلق کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ترجمے میں زبان ہی نہیں، ادراک وفہم کی صلاحیتیں اختراعی عمل سے گزرتی ہیں۔ یہ سمجھنا کہ اپنی زبان میں ترجمہ کیا ہی نہیں جا سکتا، اپنی زبان محدود ہے، اس میں نئے الفاظ، نئی اصطلاحات وضع کرنے کی اہلیت مشکوک ہے، اس لیے علم کو اس کی اپنی زبان میں پڑھا اور سمجھا جانا چاہیے، نفسیاتی استعماریت کی بنیاد رکھنا ہے۔ سید احمد اور سردار دیال سنگھ نے مشرقی علوم کی یونیورسٹی کے خلاف جتنی تحریریں لکھیں ان میں یہی نکتہ بار بار اجاگر کیا۔ اور ان کی تان اس بات پر ٹوٹتی رہی کہ اگر انگریزی میں تعلیم دی گئی تو اس کا بڑا فائدہ انگریزی حکومت کے استحکام کی صورت میں برآمد ہوگا۔ یہ حقیقت میں ''نوآبادیاتی اشرافیائی دلیل'' تھی۔ یعنی جس میں عوام کی اکثریت کا مفاد پیش نظر نہیں تھا۔ ترجمہ اپنی اصل میں عوامی اور ترقی پسندانہ عمل ہے۔ کسی دوسری زبان کے علوم اور ادب تک راست رسائی ہمیشہ محدود اقلیت کو ہوتی ہے، ترجمہ عوام کی رسائی کو ممکن بناتا ہے اور ان کی تخیلی وعلمی محرومی کا مداوا کرتا ہے۔

جس مضمون کا اوپر حوالہ دیا گیا ہے، اس میں جب سرسید کو خیال آتا ہے کہ اوکسفرڈ یونیورسٹی ''زبان ہائے قدیم کی ترقی میں نامور ہے'' تو اپنی سابق بات کی تردید کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ، ''ہم اس بات کو پسند کرتے ہیں کہ پنجاب یونیورسٹی قدیم مشرقی زبانوں کو ترقی دے... کیوں کہ قدیم لینگویج ماڈرن لینگویج کی زیور ہیں مگر ہم علوم مشرقی کی ترقی کے معنی نہیں سمجھتے[۴]'' اس رائے کے پس منظر میں بھی ''پورے یورپ'' کی آرزو کام کر رہی ہے۔

پورے یورپ کی آرزو اور اب بھی موجود ہے تاہم اب اردو تنقید کا ایک حصہ پورے یورپ اور اس کی آرزو دونوں کو معرض استفسار میں لا رہا ہے!!

حواشی

۱۔ والٹر ڈی مگنولو، Coloniality: Dark Side of Modernity، مشمولہ کلچرل اسٹڈیز، جلد ۲۱، شمارہ نمبر ۲، ۳، ص: ۱۵۵۔

۲۔ ژی فنگ (Ziya Feng) 'A Contemporary Interpretation of Marx's Thought on Modernity' مشمولہ، *Frontiers of Philosophy in China*، جلد ۱، نمبر ۲ (جون ۲۰۰۶ء)، ص: ۲۵۷۔

۳۔ کولجا لنڈنر (Kolja Lindner) ،'Marx's Eurocentrism,' مشمولہ *Radical Philosophy* (۲۰۱۰ء)، ص: ۳۰۔

۴۔ ابتدا میں مشرق و مغرب سے مراد سورج کے طلوع و غروب کی سمتیں تھیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ انگریزی لفظ Orient اور عربی لفظ شرق دونوں کے مفہوم کے بنیادی معنی 'طلوع' کے ہیں اور Occident اور غرب کے معنی سورج غروب ہونے کے ہیں۔ سلطنت روما کو بازنطینی عہد میں مشرقی و مغربی حصوں میں بانٹا گیا۔ قدیم معبدوں کے دروازے مشرق کی طرف یعنی سورج کے طلوع کی تعمیر کیے جاتے تھے۔ عیسائی گرجوں میں بھی یہی روش اختیار کی گئی۔ یہیں سے سمت درست کرنے کو Orientation کہا جانے لگا۔

۵۔ سید سلیمان ندوی، اسلام اور مستشرقین، جلد پنجم (مرتب: سید صباح الدین عبدالرحمٰن) (اعظم گڑھ: دارالمصنفین، ۱۹۸۵ء)، ص: ۲۱۔

۶۔ رچرڈ پارکر، *An Essay on the Usefulness of Oriental Learning* (لندن: ۱۷۳۹ء)، ص: ۶۔

۷۔ ایضاً، ص: ۱۲۔

۸۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے:

مشرق سے رواں ہوا دلاور — جس طرح افق سے شاہ خاور
(پنڈت دیاشنکر نسیم)

صبح آیا جانب مشرق نظر — اک نگار آتشیں رخ سر کھلا
(غالب)

۹۔ ٹامس روبنسن، *On the Study of Oriental Literature: An Introductory Lecture Delivered at Cambridge* (لندن: کیمبرج، ۱۸۳۸ء)، ص: ۳۔

۱۰۔ ولیم جونز اور رائل ایشیاٹک سوسائٹی کی ہندوستان سے متعلق تحقیقات کے استعماری رخ پر تفصیلی بحث راقم کی کتاب مابعد نوآبادیات: اردو کے تناظر میں کی گئی ہے۔ یہ کتاب اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، کراچی سے ۲۰۱۳ء میں شائع ہوئی تھی۔

۱۱۔ ایڈورڈ سعید، *Orientalism* (ممبئی: پینگوئن بکس، ۱۹۹۵ء (۱۹۷۸ء))، ص: ۱۱۔

۱۲۔ ولیم جونز کے اصل الفاظ یہ ہیں:

Whoever travels in Asia, especially if he be conversant with the literature of the countries through which he passes, must naturally remark the superiority of European talents: the observation, indeed, is at least as old as ALEXANDER; and , though we cannot agree with the sage preceptor of that ambitious Prince, that "Asiatics are borne to be slaves," yet the Athenian poet seems perfectly in the right when he represents Europe as a Sovereign Princess and Asia as her Handmaid: but, if the mistress be transcendently majestic, it cannot be denied that attendant has many beauties, and some advantages peculiar to herself.

سر ولیم جونز، *The Works of Sir William Jones: With the life of the Author by ..., Volume 3*
(لندن: جان اسکاٹ لیڈ، ۱۸۰۷ء)، ص: ۱۲۔

۱۳۔ رچرڈ پارکر کے اصل الفاظ یہ ہیں:

In short, to the Easterns we owe some of the most noble discoveries in Philosophy , and much greater advantages might we reap from their labours, did not our ignorance deprive us of them.

[رچرڈ پارکر، *An Essay on the Usefulness of Oriental Learning*، محولا بالا ص: ۳۲]

۱۴۔ لطفی سنار، *Marx and Weber on Oriental Societies: In the Shadow of Western Modernity*،
(سرے (انگلستان): آشگیٹ پبلشنگ کمپنی، ۲۰۱۴ء)، ص: ۱۵۸۔

۱۵۔ میکالے کے اپنے الفاظ یہ ہیں:

The Mahometans are a minority: but their importance is much more than proportioned to their number; for they are united , zealous, ambitious, a warlike class... The Brahminical mythology is so absurd that it necessarily debases every mind which receives it as truth; and with this absurd mythology is bound up an absurd system of physics, an absurd geography, an absurd astronomy.

[ٹی بی میکالے، *Speeches: With His Minute on Indian Education* (مرتبہ: سی ایم یونگ) (لندن:
اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۳۵ء)، ص: ۲۰۲۔۲۰۳]

۱۶۔ اروند شرما، *The Ruler's Gaze* (دہلی: ہارپر اینڈ کولنز، ۲۰۱۷ء)، ص: ۲۱۔

۱۷۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کو محض تجارتی کمپنی کہا جاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ تجارت اور سیاست کا امتزاج تھی۔
خود میکالے کہتا ہے:

It is a mistake to suppose that the Company was a merely commercial body till the middle of the last century. Commerce was its chief object; but in order to enable it to pursue that object it had been , like the other Companies which were its rivals... invested from a very early period with political functions.

[ٹی بی میکالے، *The Works of Lord Macaulay Complete*، جلد ہشتم (نیویارک: لانگ مین گرین اینڈ
کمپنی، ۱۸۹۷ء)، ص: ۱۱۴]

۱۸۔ مارٹن موئر، لن زستوپل (مرتبین)، *The Great Indian Education Debate: Documents Relating to the Orientalists and Angicists Controversy, 1781-1843* (لندن و
نیویارک: روٹلیج، ۱۹۹۹ء)، ص: ۵۔

۱۹۔ ایضاً، ص: ۱۰۔

۲۰۔ ایضاً، ص: ۲۱۔

۲۱۔ ٹی بی میکالے، *Speeches with His Minute on Education*، محولا بالا، ص: ۳۵۳۔

۲۲۔ ایضاً، ص: ۳۴۹۔

۲۳۔ ایضاً۔
۲۴۔ سعید احمد رفیق، مسلمانوں کا نظامِ تعلیم (کراچی: اکیڈمی آف ایجوکیشنل ریسرچ، ۱۹۶۲ء)، ص: ۲۳۔
۲۵۔ جی ایف آئی گراہم، *The Life and Work of Syed Ahmed Khan* (کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۴ء (۱۸۸۵ء))، ص: ۲۔
۲۶۔ الطاف حسین حالی، حیات جاوید، (لاہور: الفیصل، ۲۰۱۵ء) ص: ۴۲۔
۲۷۔ شافع قدوائی، سوانح سرسید: ایک بازدید (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۸ء)، ص: ۵۶۔
۲۸۔ سید احمد کی ابتدائی تصانیف مذہب، تاریخ سے تعلق رکھتی ہیں۔ جام جم، راہ سنت در رد بدعت، نمیقہ فی بیان مسئلہ تصور شیخ، سلسلتہ الملوک، ترجمہ کیمیاے سعادت، رسالہ در ابطال حرکت زمین۔
۲۹۔ سید احمد خان، رسالہ اسباب بغاوت ہند (تقدیم تدوین: معین الدین عقیل) (کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۷ء)، ص: ۸۔
۳۰۔ ایضاً، ص: ۲۲۔
۳۱۔ سید الطاف علی بریلوی، تعلیمی مسائل، پس منظر اور پیشِ منظر (کراچی: اکیڈمی آف ایجوکیشنل ریسرچ آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، ۱۹۶۵ء)، ص: ۱۲۵۔
۳۲۔ سرسید، خطبات سرسید (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۹ء) ص: ۵۲ تا ۵۴۔
۳۳۔ ایضاً، ص: ۶۱۷، ۶۱۹۔
۳۴۔ سرسید، مقالات سرسید حصہ ہشتم، (مرتبہ: مولانا محمد اسماعیل پانی پتی) (لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۲ء)، ص: ۳۔
۳۵۔ ایضاً، ص: ۵۴-۵۵۔
۳۶۔ ایضاً، ص: ۵۹۔
۳۷۔ ایضاً، ص: ۶۵۔
۳۸۔ سرسید، ''مشرقی علوم وفنون''، مشمولہ مقالات سرسید، حصہ پانزدہم (مرتبہ: مولانا اسمٰعیل پانی پتی، (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء)، ص: ۵۵۔
۳۹۔ ایضاً، ص: ۵۶-۵۷۔
۴۰۔ ایضاً، ص: ۵۹-۶۰۔
۴۱۔ ایضاً، ص: ۶۱۔
۴۲۔ ایضاً۔
۴۳۔ سرسید نوآبادیاتی عہد کے آئیڈیالوجیائی ریاستی ادارے یعنی تعلیمی نظام میں مشرقی علوم کو شامل کرنے کے حق میں نہیں تھے، مگر عوامی منطقے میں ان علوم کی موجودگی کا تصور رکھتے تھے۔ یعنی وہ طلبا کے لیے

ان کا پڑھنا غیر ضروری خیال کرتے تھے، مگر علما کے لیے ضروری خیال کرتے تھے کہ وہ جدید وقدیم میں مطابقت پیدا کریں، یعنی نیا علم الکلام تشکیل دیں۔

جس طرح کہ قدیم یونانی فلسفہ اور حکمت جدیدہ مسلمانوں نے حاصل کی تھی، اب فلسفہ وحکمت جدیدہ کے حاصل کرنے میں ترقی کریں کیوں کہ علوم یونانیہ کی غلطی اب علانیہ ظاہر ہوگئی ہے... دوسرے یہ کہ جس طرح علما سابق نے معقول یونانیہ اور منقول اسلامیہ کی مطابقت میں کوشش کی تھی، اس طرح حال کے معقول جدیدہ اور منقول اسلامیہ قدیمہ کی تطبیق میں کی جاوے تا کہ جو نتائج پہلے حاصل ہوئے وہ اب بھی حاصل ہوں۔

سرسید نے حکمتِ جدیدہ کا باقاعدہ مطالعہ نہیں کیا تھا۔ انھوں نے اپنے مختصر مضمون ''علوم جدیدہ'' میں جن تین قسم کے علوم کا ذکر کیا ہے، وہ انیسویں صدی کے جدید مغربی علوم کا نہایت سرسری تعارف کرواتے ہیں۔ وہ جیالوجی، الیکٹرسٹی (علم ہے ہی نہیں)، علم ہیئت، کیمسٹری، میکنکس، علم حساب، جبر ومقابلہ، علم ہندسہ کو علومِ جدیدہ میں شامل کرتے ہیں۔ اس میں فزکس، فزیالوجی، شامل ہی نہیں۔

۴۴۔ اصل الفاظ یہ ہیں:

The spread of English education is not only fraught with blessings to the people of this country, it contributes materially to the stability of English rule in India. Those who have some idea of the miserable state of the country before the English came, and observe its present highly prosperous condition have ample cause to desire the stability of English rule. This statement, the Committee submits, is amply borne out by the facts connected with many local disturbances which have from time to time broken out against British rule. It would be difficult to find out even the name of a single educated person who ever took part in such a disturbance'......The spread of English education is, indeed, the firmest basis of the permanency of British rule in India, while at the same time it affords the only possible means to elevate the people and make them sharers in the glorious heritage of modern civilisation.

[ایف ایم بھٹی، مسرت عابد، قلب عابد (مرتبین) *Sardar Dyal Singh Majithia: The Establishment of Punjab University*، (لاہور: ریسرچ سوسائٹی آف پاکستان، پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۱۲ء)، ص: ۱۱۲–۱۱۳]

۴۵۔ ایضاً، ص: iii۔

۴۶۔ ایضاً، ص: ۴۱۔

۴۷۔ سرسید، مقالات سرسید، حصہ ہشتم، محولا بالا، ص: ۲۶۔

اردو میں کلاسیکیت اور جدیدیت کے مباحث

(مابعد نوآبادیاتی تناظر)

اشیا کو ایک دوسرے کی ضد سے پہچاننا اس ابتدائی زمانے سے چلا آتا ہے جب انسانی شعور نے چیزوں کے ساتھ ساتھ خود اپنی ادراکی حالتوں کو معروض بنا کر سمجھنے کا آغاز کیا۔ یعنی جب انسان نے خود کو فطرت، ماحول اور خود اپنے آپ سے الگ محسوس کرنا شروع کیا۔ ایک بچے کے یہاں شعور کا آغاز ہی اس وقت ہوتا ہے، جب ماں اور فطرت سے اس کی وحدت ٹوٹتی ہے، اور وہ خود کو ان سے الگ وجود کے طور پر پہچانتا ہے۔ اس سے بعض لوگ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ شعور کی بنیاد ہی فرق، تقسیم اور ثنویت پر ہے،لیکن اس مفروضے میں ایک اہم بات اوجھل ہو جاتی ہے کہ وحدت کے ٹوٹنے کے بعد، وحدت کی بازیافت کی آرزو بھی جنم لیتی ہے۔ اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ انسانی شعور کی ساخت میں فرق وثنویت اور مماثلت و وحدت، دونوں موجود ہیں۔ تاہم سماجی تاریخ میں فرق وثنویت کو زیادہ اہمیت ملی ہے۔ برِصغیر کی جدید تاریخ (جو نوآبادیات سے شروع ہوتی ہے) میں ثنوی فکر ایک عام علمی اصول کا درجہ اختیار کر گئی۔ تب سے اب تک مجموعی طور پر ''ہم'' اور ''وہ'' کی ثنوی فکر ہی، یہاں کے سماج، ثقافت، ادب کے مطالعات میں کلیدی حیثیت اختیار کر گئی ہے۔ ''ہم'' اور ''وہ'' کا مخالف جوڑا صرف یورپ اور ایشیا کی تفریق ہی میں ظاہر نہیں ہوتا، بلکہ خود ایشیا میں بھی کئی صورتوں میں اپنا اظہار کرتا ہے۔ قوم کی سطح پر ہندو۔مسلمان، زبان کی سطح پر انگریزی۔ اردو، اردو ۔ ہندی، اردو ۔ پاکستانی زبانیں، اور ادب کی سطح پر قدیم و کلاسیکی ۔ جدید ادب، نیز روایت ۔ جدیدیت۔ تقریباً ہر جگہ اس مخالف جوڑے کا ''علمیاتی کردار'' یکساں ہے۔

بہ ظاہر ایک کو دوسرے سے فرق کی بنا پر شناخت کیا جاتا ہے، مگر حقیقت میں اس سے علمیاتی تشدد کی راہ ہموار ہوتی ہے۔ مثلاً جب آپ جدیدیت کو روایت کی ضد سمجھتے ہیں یا روایت کو جدیدیت سے حتمی اور قطعی مختلف خیال کرتے ہیں تو دراصل ان میں سے ایک کو دوسرے کے لیے پیمانہ بنا لیتے ہیں۔ جسے پیمانہ بناتے ہیں، اس کی خصوصیات کو افضل، مثالی، قابلِ تقلید خیال کرتے ہیں، اور جس کے لیے پیمانہ بناتے ہیں، اس میں سے انھی خصوصیات کی نفی کرتے ہیں۔ گویا جتنے

مخالف جوڑے یعنی binaries ہیں، وہ ایک دوسرے کی ضد ہی نہیں ہوتے، ایک دوسرے کی خصوصیات کی نفی کرنے والے بھی ہوتے ہیں، نیز ان میں لازماً ایک درجہ بندی قائم ہوتی ہے۔ اس ضمن میں خاص بات یہ ہے (اور اسی بنا پر علمیاتی تشدد پیدا ہوتا ہے) کہ کسی بھی مخالف جوڑے کے ایک رکن، مثلاً روایت کی افضل و مطلوب خصوصیات خود روایت کا تصور وضع کرنے کے دوران میں منسوب کی جاتی ہیں، اور اس وقت کی جاتی ہیں جب اسے جدیدیت کے مقابل واضح کیا جاتا ہے۔ گویا سوچنے کا طریقہ یا میتھڈ، چیزوں کی معروضی حقیقت پر حاوی ہو جاتا ہے۔ مثلاً جب ''روایت'' موجود تھی اور جدیدیت وجود میں نہیں آئی تھی تو اس وقت روایت کو واضح کرنے کی ضرورت محسوس ہی نہیں کی گئی تھی۔ تب اسے لوگ جیتے تھے، اسے منوانے کی کوشش نہیں کرتے تھے، مگر اب جس روایت پر شدت سے زور دیا جاتا ہے وہ ماضی کے منتخب عناصر سے وضع کیا گیا تصور ہے، جسے منوانے کی کوشش ہوتی ہے (منوانے کی یہ کوشش لسانی و عملی سطحوں پر متشددانہ رخ اختیار کرتی ہے)۔ اس سے یہ رائے قائم کی جا سکتی ہے کہ خود ''روایت'' ایک جدید تصور ہے (اسے ہم آگے مزید واضح کریں گے)۔ تمام مخالف جوڑے، خواہ وہ مشرق و مغرب، سائنس و مذہب، عورت و مرد، کالا و گورا، قدامت و جدت، جدیدیت و ترقی پسندی یا ہم اور وہ کی صورت ہوں، ان میں ایک، دوسرے کے مقابل خود کو منوانا چاہتا ہے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ مخالف جوڑے کے دونوں ارکان اپنی اپنی موضوعیت کو برقرار رکھتے ہوئے، اپنے بنیادی منطقوں سے باہر سماج، سیاست اور علوم سے اپنے لیے ایندھن ''منتخب'' کرتے ہیں۔ یہی سب کچھ کلاسیکیت و جدیدیت کے مباحث کے ضمن میں دیکھا جا سکتا ہے۔

کلاسیکیت اور جدیدیت کی اصطلاحیں مغربی الاصل ہیں۔ مغربی فلسفے اور سائنس کی تاریخوں میں کلاسیکی اور جدید کا فرق تو ملتا ہے، جیسے یونان کے فلسفے کو کلاسیکی اور نشاۃ ثانیہ کے بعد کے فلسفے کو جدید فلسفہ کہا جاتا ہے۔ اسی طرح نیوٹن کی فزکس کو کلاسیکی اور آئن سٹائن کے طبیعیات کے نظریات جدید کہلاتے ہیں، مگر مغربی ادب کی تاریخ میں کلاسیکیت کے ساتھ رومانویت کا ذکر ہوتا ہے۔ مغرب میں نشاۃ ثانیہ (چودھویں تا سولھویں صدی) کے بعد، یونانی و لاطینی ادب کو مثالی نمونوں کی صورت پڑھا گیا اور ان کی تقلید کے نتیجے میں جو ادب پیدا ہوا، وہ نو کلاسیکی کہلایا۔ سترھویں صدی کے وسط میں اس کے خلاف ردّعمل سامنے آیا جسے رومانویت کا نام دیا گیا۔ اس کے بعد کلاسیکی و رومانوی، دو بالکل مختلف اور متضاد ادبی نظریے سمجھے جانے لگے۔ کلاسیکیت کی خصوصیت اگر تعقل و ضبط ہے تو رومانویت کی اساس تخیل و وجدان ہے۔ بعد میں رومانویت کی توسیع اور ردّعمل میں جدیدیت سامنے آئی۔ اہم بات یہ ہے کہ مغرب میں جدیدیت کو کلاسیکیت کی ضد نہیں سمجھا گیا۔ مغرب میں بھی

جدیدیت کی ضد روایت تھی۔ ایلیٹ کے مشہورِ زمانہ مضمون ''انفرادی صلاحیت اور روایت'' میں انفرادی صلاحیت، جدیدیت کی نمائندگی کرتی ہے۔ اردو میں جدیدیت کا ارتقا بتاتا ہے کہ اسے پہلے قدیم، پھر روایت، بعد ازاں ترقی پسندی اور آخر آخر میں مابعد جدیدیت کی ضد قرار دیا گیا ہے۔ جب کہ کلاسیکیت کا جو ڈسکورس اردو میں رائج ہوا، وہ جدیدیت کو اپنا مدِ مقابل تصور کرتا ہے۔ اس لیے ہم کہہ سکتے ہیں کہ کلاسیکیت و جدیدیت کی اصطلاحیں مغربی الاصل ہیں، مگر ان میں قائم ہونے والی ثنویت (تمہید میں بیان کی جانے والی خصوصیات کے ساتھ) خالص اردو کی چیز ہے۔

آج لفظ ''کلاسیکی'' اردو میں اس طرح داخل ہے، جیسے یہ قدیم سے چلا آتا ہو اور اردو کا اپنا لفظ ہو۔ اکثر لوگ اس لفظ کے مفہوم کے سلسلے میں کسی تذبذب کا شکار بھی نظر نہیں آتے، جیسا کہ جدیدیت، نو مارکسیت، مابعد جدیدیت کے سلسلے میں عام طور پر نظر آتے ہیں۔ حالاں کہ کلاسیکی، کلاسیکیت کے الفاظ بھی اسی طرح انگریزی سے اردو میں آئے ہیں، جس طرح جدیدیت وغیرہ۔ یہی نہیں، کلاسیکی اور کلاسیکیت بھی اسی طرح مغربی تصورِ دنیا کے حامل ہیں، جس طرح جدیدیت اور مابعد جدیدیت۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ مغربی جدیدیت کی ملامت کرنے والے آج بھی کثیر تعداد میں موجود ہیں، مگر مغربی کلاسیکیت کو اکثر نے سینے سے یوں لگایا ہوا ہے جیسے یہ تصور مقامی ہو اور اپنا ہو۔ مغربی دنیا سے آنے والے تصورات کے سلسلے میں ہمارے مختلف رویوں کا سبب کیا ہے اور اس کے نتائج کیا برآمد ہوئے ہیں، اس پر علاحدہ گفتگو کی ضرورت ہے۔

آج ادب کا ایک عام طالب علم بھی لفظ ''کلاسیکی'' کا مفہوم جانتا ہے۔ یعنی جدید عہد سے پہلے کا وہ ادب اور فن جس میں عظمت ہو، جو اپنے زمانے کو عبور کر گیا ہو، جسے آج بھی شوق سے پڑھا جاتا ہو، جس میں زبان کی لطافت، باریکیوں کے ساتھ ساتھ، دیگر فنی پابندیوں کا خیال رکھا گیا ہو اور جس کی حیثیت استنادی ہو۔ راقم کا گمان ہے کہ نوآبادیاتی عہد کے بعد جس طرح کی اکھاڑ پچھاڑ ہوئی، اس نے استناد کی ضرورت کو ہماری بنیادی نفسیاتی ضرورت بنا دیا اور یہ استناد قبل نوآبادیاتی عہد میں ڈھونڈا جاتا ہے۔ چوں کہ ماضی شک و شبہے سے بالاتر ہے، اس لیے استناد کی آرزو ہمیشہ آدمی اور قوموں کو ماضی کی طرف لے جاتی ہے۔ ڈیڑھ صدی سے زائد عرصے کے بعد بھی ولی تا غالب کا فرمایا مستند سمجھا جاتا ہے، راشد، میراجی، مجید امجد، فیض کا نہیں۔ یہی نہیں عظمت کا تصور صرف کلاسیکی شعرا کے لیے مخصوص ہے، جدید شعرا میں سے (اقبال کے استثنا کے ساتھ، کسی کے ساتھ عظیم کے سابقے کا اضافہ کفر جیسی سنگین خطا تصور کی جاتی ہے۔ جدید شعرا زیادہ سے زیادہ اچھے یا عمدہ ہو سکتے ہیں، بڑے نہیں۔

اردو میں لفظ ''کلاسیکل'' انیسویں صدی کے آخری حصے میں استعمال ہونے لگا تھا، مگر کلاسیکل زبان کے معنوں میں۔ نذیر احمد کے ابن الوقت میں یہ جملہ ملتا ہے: ''مسلمان اپنی کلاسیکل زبان عربی پر فخر کرتے ہیں۔'' خود یہ جملہ غور طلب ہے؛ اس زمانے کی ورنیکلر یعنی اردو میں کلاسیکی عربی پر فخر کرنے کا ذکر کیا گیا ہے۔ نیز یہی وہ زمانہ ہے جب برصغیر میں مسلم شناخت کی تشکیل کا آغاز ہوا تھا۔ نئی اردو شاعری اور نئے فکشن (یعنی ناول) میں اپنی اصل یعنی حجاز و عرب کی طرف رجوع کرنے کا رجحان پیدا ہوا تھا۔ نذیر احمد و شرر کے ناولوں اور حالی کی نظموں، خصوصاً ''شکوۂ ہند'' اور ''مدوجزرِ اسلام'' میں حجازی اصل میں اپنی قومی شناخت کی جڑیں دیکھی جانے لگی تھیں۔ اس سے پہلے کی شاعری میں (جسے اب کلاسیکی کہا جاتا ہے) مسلم قومی شناخت ایک حاوی رجحان کے طور پر نظر نہیں آتی۔ مذکورہ جملے سے یہ بھی ظاہر ہے کہ ابھی اردو پر فخر کرنے کا آغاز نہیں ہوا تھا۔ اکثر کے لیے یہ چونکانے کی بات ہوگی کہ لفظ ''کلاسیکی'' جیسا عام فہم اور مقبول لفظ ۱۹۶۰ء سے پہلے اردو تنقید میں عام نہیں تھا۔ یعنی آج ہم ولی تا غالب جس اردو شاعری کو کلاسیکی کہتے ہیں، اسے نہ تو غالب کی وفات کے ایک سو برس بعد تک اور نہ اقبال کی وفات کی تین دہائیوں بعد تک کلاسیکی کہا گیا۔ یہ لفظ کیسے اردو میں داخل ہوا اور کس تیزی سے مقبول ہوا، اس پر ایک نظر ڈالنا دل چسپ بھی ہے اور چشم کشا بھی۔ اردو میں پہلی مرتبہ لفظ ''کلاسیکی'' اردو تنقید میں نہیں، فلسفے کی ایک مترجمہ کتاب میں ظاہر ہوا۔ اردو لغت تاریخی اصول پر کے مطابق یہ لفظ ۱۹۶۳ء میں اصول اخلاقیات میں استعمال ہوا۔ فلسفے کی شاخ اخلاقیات پر مشتمل یہ کتاب جارج ایڈورڈ مور کی تھی، جسے عبد القیوم نے مجلس ترقی ادب کے لیے شائع کیا تھا۔ جس جملے میں یہ لفظ استعمال ہوا، وہ درجِ ذیل ہے۔

> کلاسیکی اور رومانوی اسالیب میں امتیاز اس امر پر مشتمل ہے کہ اوّل الذکر کا مقصد کل کے لیے۔ جب کہ موخر الذکر کسی ایسے جزو کی جو بذاتِ خود ایک عضوی وحدت ہوتا ہے[1]

جب کہ کلاسیکیت کا لفظ (اردو لغت تاریخی اصول پر کے مطابق) مبارز الدین کی کتاب مقام غالب (۱۹۶۰ء) میں برتا گیا ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ نہ تو ہماری ادبی تاریخوں میں اور نہ تنقید میں کلاسیکیت و جدیدیت پر باقاعدہ بحثیں ملتی ہیں۔ آبِ حیات (۱۸۸۰ء) سے لے کر تبسم کاشمیری کی اردو ادب کی تاریخ (۲۰۰۳ء) تک میں کسی تاریخ میں ولی تا اقبال کے عہد کی شاعری کو کلاسیکی کا باقاعدہ عنوان دے کر معرضِ بحث میں نہیں لایا گیا۔ حالاں کہ ہمارے اکثر مؤرخین ولی سے غالب اور امیر و داغ اور اقبال تک کی شاعری کو کلاسیکی سمجھتے ہیں۔ یہاں تک کہ مستشرقین کی تاریخوں میں بھی کلاسیکی عہد کا عنوان نہیں ملتا۔ ہمارے مؤرخوں نے یا تو متقدمین، متوسطین اور

متاخرین کے عنوانات کے تحت دکنی عہد تا غالب و ذوق کے عہد کے اردو ادب پر لکھا ہے، یا پھر شاعروں کے نام سے ادوار مقرر کیے یا اداروں اور تحریکوں کے عنوانات کے تحت اردو ادب کی تاریخیں لکھیں۔ محمد حسن اور احتشام حسین نے اردو ادب کی تنقیدی تاریخیں لکھتے ہوئے بھی کلاسیکی عہد کا عنوان نہیں جمایا۔ اردو میں شکیل الرحمٰن نے کلاسیکی مثنویوں کی جمالیات، کاظم علی خاں نے کلاسیکی اردو ادب، آفتاب احمد آفاقی نے کلاسیکی نثر کے اسالیب، ایم حبیب خاں نے اردو کے کلاسیکی شعرا کے عنوانات سے اردو میں کتابیں لکھی ہیں، مگر کسی کتاب میں کلاسیکیت کو واضح نہیں کیا گیا۔ ڈاکٹر انور سدید نے اردو ادب کی تحریکیں میں مغرب کی بیشتر تحریکوں پر لکھتے ہوئے کلاسیکی تحریک پر بھی لکھا، لیکن اردو میں کلاسیکی تحریک کو موضوع نہیں بنایا۔ البتہ اقبال کے کلاسیکی نقوش میں چند باتیں کلاسیکی شاعری کی خصوصیات پر درج کی ہیں۔ ڈاکٹر محمد ذاکر نے کلاسیکی غزل (۲۰۰۳ء) کے ابتدایئے میں کلاسیکی غزل کی خصوصیات پر لکھا ہے اور یہ خصوصیات، ساں بیو اور ٹی ایس ایلیٹ کے کلاسیک سے متعلق تصورات کی تسہیل ہیں۔

۱۹۶۰ء سے پہلے اردو تنقید میں نیا ادب، جدید ادب، ترقی پسند ادب کی اصطلاحیں پڑھنے کو ملتی ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد اردو ادب جن تبدیلیوں سے گزرا، وہ ایک نئی، غیر متوقع پیدائش کے معمے کو پیش کرتی تھیں، جنھیں یہ اصطلاحیں، غیر تسلی بخش انداز میں بیان کرتی نظر آتی ہیں۔ ترقی پسند ادب کو بھی ابتدا میں نیا ادب کہا گیا، لیکن جب یہ محسوس ہوا کہ یہ اس نئے ادب سے مختلف ہے جس کی نمائندگی اوائل بیسویں صدی کے رومانوی ادیب کرتے تھے یا تیس کی دہائی میں سامنے آنے والے شعرا (میرا جی، راشد) کرتے تھے، تو نئے ادب کی اصطلاح ترک کر دی گئی۔ انجمن پنجاب اور علی گڑھ تحریک کے تحت سامنے آنے والے اردو ادب کو ایک ''نئے اسکول'' کا نام سر عبدالقادر نے دیا تھا، جس کی اہم ترین خصوصیت اس کا قومی ہونا تھا۔ یہ ادب نیا اور جدید اس مفہوم میں تھا کہ یہ پرانے اور قدیم ادب سے، موضوع اور اسلوب کی سطحوں پر نہ صرف مختلف تھا، بلکہ اسے ''نئے زمانے'' کے لیے نامطلوب سمجھ کر اسے تنقید کا نشانہ بھی بناتا تھا؛ یعنی اس کے جاری رہنے کے عمل میں رخنہ ڈالتا تھا۔ ''نئے ادب'' کے آغاز کے ساتھ ہی ہمیں ''پرانے'' ادب سے وابستگی رکھنے والوں کی جماعت سرگرم دکھائی دیتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں انیسویں صدی کے اواخر میں اردو ادیبوں کے یہاں نئے ادب کی تشکیل کی آرزو (desire) پیدا ہوئی تھی۔ یہ آرزو اس نوآبادیاتی صورتِ حال میں ایک نئی ذہنی و جذباتی تنظیم کی تلاش پر مجبور کرتی تھی جس نے ہندوستانیوں کی سماجی اور ذہنی زندگی کو منتشر کر رکھا تھا اور ایک سیال، غیر متعین حالت کو جنم دیا تھا۔ سماجی حالت کی ابتری کا احساس

اردو شعرا کو پہلے بھی تھا، خصوصاً ابدالی اور نادر شاہ کے حملوں کے زمانے میں، جس کا اظہار شہر آشوب کی صنف میں ہو رہا تھا[۲]، مگر سماجی حالت کے سیال ہونے کا ادراک پہلے نہیں تھا اور اسے ایک نئی، منظم صورت میں ڈھالنے کی آرزو اردو ادیبوں نے پہلی مرتبہ محسوس کی تھی۔ یہ آرزو جس پیرائے میں ظاہر ہوئی، وہ ''قومی و اخلاقی'' ہے۔ اسی آرزو نے قومی و اخلاقی نظمیں، سماجی و تاریخی ناول اور اصلاحی مضامین لکھوائے۔ چوں کہ نئے ادب کی تشکیل کی آرزو ایک نئی چیز تھی اور ''قومی واخلاقی'' تھی، اس لیے اسے ایک طرف عقلی جواز کی ضرورت تھی، دوسری طرف یہ ان شخصی، نجی، لاشعوری عناصر کو قابو میں رکھنے پر زور دیتی تھی جو کسی بھی آرزو کے اظہار کے ساتھ فعال ہونے کا امکان رکھتے ہیں۔ نئے ادب کا عقلی جواز حالی، شبلی اور اثر کی تنقید نے فراہم کیا۔ نئے ادب کی تشکیل کی آرزو نے چوں کہ تحریک کی صورت اختیار کر لی تھی، اس لیے اس کے ردّعمل میں پرانے ادب کی بقا و بحالی کی آرزو کا پیدا ہونا غیر اغلب نہیں تھا۔ دونوں آرزوؤں نے اردو ادب میں ایک نئی قسم کی کش مکش اور تقسیم کو جنم دیا جس نے جدید و قدیم کی اصطلاحوں میں اظہار کیا اور ان ادبی اصطلاحوں نے رفتہ رفتہ سماجی و ثقافتی منطقوں کی منطق کو جذب کرنا شروع کیا۔ بنابریں ہم نوآبادیاتی عہد کے پہلے دور کے اردو ادب میں ''آرزوؤں کی سیاست'' دیکھ سکتے ہیں۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ دونوں قسم کی آرزوئیں ادب تک محدود نہیں تھیں، بلکہ انھوں نے سماج، ثقافت، اصلاح قوم، اخلاقیات کے ضمن میں جاری بحثوں سے اپنا رشتہ قائم کیا۔ یہی نہیں اس نئے استدلال کو بھی برتا جو ادب کی فنی و ہیئتی بحث اور سماجی اصلاح کی بحث کے آمیزے سے تیار ہوا تھا۔ یہ سب اردو ادب کے لیے نئی چیز تھی!

آگے اردو میں کلاسیکیت و جدیدیت کے ضمن میں جتنی بحثیں ہوئیں، ان کی جہت تین باتوں سے متعین ہوئی:

اوّل، نئے ادب کی تشکیل کی آرزو قومی تھی؛

دوم، اس معاصر سماجی و ثقافتی صورتِ حال سے برابر ہم رشتہ تھی جو نئے علوم اور نئی سیاست سے مرتب ہو رہی تھی۔

سوم، پرانے ادب کی بحالی کی آرزو نے تہذیبی منطق اختیار کی اور اس منطق کی مدد سے ماضی کی ادبی روایت کی ایک نئی تشکیل کی، محض بازیافت نہیں کی، جیسا کہ عام طور پر خیال کیا جاتا ہے۔

پرانے ادب کی بحالی کی آرزو کا اظہار مسعود حسن رضوی ادیب کی ہماری شاعری (پہلی اشاعت: ۱۹۲۸ء)، مولانا عبدالرحمٰن کی مراۃ الشعر، نیز حسرت موہانی کے نکات سخن میں ہوا ہے۔ نکات سخن کو عنوان چشتی کلاسیکی تنقید کی نظریاتی بوطیقا قرار دیتے ہیں[۳]۔ یگانہ کی چراغ سخن

بھی اس باب میں قابلِ ذکر ہے۔ واضح رہے کہ ان حضرات میں سے کسی نے کلاسیکی شاعری کی اصطلاح استعمال نہیں کی۔ وہ اسے پرانی، قدیم، ہماری شاعری کہتے ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب جب اپنی کتاب کا عنوان ہماری شاعری رکھتے ہیں تو گویا یہ اعلان کرتے ہیں کہ حالی و آزاد سے شروع ہونے والی نئی شاعری ہماری نہیں، بلکہ جس شاعری کو حالی کا مقدمہ ردّ کرتا ہے، وہی شاعری ''ہماری'' ہے۔ کہا گیا ہے کہ زبان میں اسمائے ضمیر سب سے زیادہ پریشان کن ہوتے ہیں۔ یہ گروہی تقسیم کو جنم دیتے ہیں: میں، وہ، ہم، آپ یا تم کے ذریعے لوگ مختلف گروہوں میں تقسیم ہوتے ہیں اور ایک گروہ دوسرے کو خارج کرتا ہے؛ ''ہم'' جس گروہ کی نمائندگی کرتا ہے، وہ اس گروہ سے مختلف ہے جس کی نمائندگی ''وہ'' سے ہوتی ہے۔ نیز یہی اسمائے ضمیر اشخاص اور گروہوں کی انفرادیت کو مبہم بناتے ہیں۔ یعنی میں یا ہم کہہ کر ہم اپنی واضح اور مکمل انفرادیت ظاہر نہیں کر پاتے، کیوں کہ ''میں'' اور ''ہم'' کے صیغے وہ سب لوگ ایک ہی طرح سے استعمال کرتے ہیں، جن میں کئی طرح کے حقیقی اختلافات ہوتے ہیں۔ یہ سب ہماری شاعری کی ترکیب میں بھی نظر آتا ہے۔ مسعود حسن رضوی ادیب ''ہماری شاعری'' سے مراد وہ ''قدیم طرز کی اردو شاعری لیتے ہیں، جس سے تعلیم یافتہ طبقے میں حقارت اور تنفر روز بروز بڑھتا جا رہا ہے[۴]'' یعنی قدیم طرز کی شاعری تو ''ہماری'' ہے، اس کے سوا جو شاعری ہے، وہ ہماری نہیں ہے، اس کا ہم سے تعلق نہیں ہے۔ اس طرح وہ ''ہماری'' اور ''ان'' کی شاعری میں فرق کی لکیر کھینچتے ہیں؛ ''ہم'' میں انھی کو شامل کرتے ہیں جو اپنی اصل کو قبل نوآبادیاتی عہد کی شاعری (اور تہذیب و روایت) میں دیکھتے ہیں اور ''ان'' سب کو خارج کرتے ہیں جو نوآبادیاتی عہد کی نئی شاعری اور اس کی شعریات سے وابستہ ہیں۔ جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، یہ ایک نئی قسم کی تفریق اور تقسیم تھی اور ساتھ ایک نئی طرح کی تنظیم بھی تھی، جس کا تعلق فقط شاعری سے نہیں، شاعری کے ذریعے نئے قومی اور تہذیبی تشخص سے بھی تھا۔

آج بھی کلاسیکی شاعری ہی کو ''ہماری شاعری'' تصور کرنے اور اس کے بعد آنے والی شاعری کو ''دوسروں کی شاعری'' سمجھنے کا رویہ عام ہے۔ بہ ہر کیف ادیب صاحب ''ہماری شاعری'' سے تنفر کا سبب ایک طرف یورپ زدگی اور دوسری طرف اپنی زبان اور ادب سے دوری قرار دیتے ہیں۔ اس کی ذمے داری وہ حالی اور اس کے مقدمہ شعروشاعری پر ڈالتے ہیں اور ہماری شاعری کے ذریعے دراصل اس قدیم شاعری کی بحالی کی کوشش کرتے ہیں، جسے ان کے خیال میں حالی کی معرکہ آرا کتاب نے نفرت کا نشانہ بنایا۔ ادیب صاحب واضح کرتے ہیں کہ ان کا مطمحِ نظر حالی کی کتاب کا جواب نہیں بلکہ اس کا تتمہ پیش کرنا ہے، یعنی اس خلا کو پر کرنا ہے جو حالی کے اردو

شاعری پر اعتراضات کے نتیجے میں پیدا ہوا مگر ہماری شاعری، مقدمے کا تتمہ نہیں، جواب ہے، جسے مقدمے کا متبادل بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ جگہ جگہ ہماری شاعری انھی یورپی محققوں کے شعری تصورات سے اخذ و استفادہ کرتی ہے، جن کے خیالات کے سبب مقدمے نے، لوگوں کو اپنی شاعری سے دور کیا (یہ دراصل اسی دُہرے شعور کا نتیجہ ہے جو یورپ، جدیدیت کے سلسلے میں اردو ادیبوں میں عام ہوا)۔ اس فرق کے ساتھ کہ حالی یورپی محققوں کے خیالات سے اپنا مقدمہ مستحکم کرتے ہیں مگر ادیب اسی مقدمے کا جواب تیار کرتے ہیں۔

ادیب کی کتاب میں وہ کش مکش باقاعدہ متن کی صورت اختیار کرتی ہے، جو نوآبادیاتی عہد میں ایشیا و یورپ یا مشرق و مغرب یا استعمار زدہ و استعمار کار کے مابین سماجی، ثقافتی اور تعلیمی منطقوں میں جاری تھی۔ اس بڑے پیمانے کی کش مکش جب متن میں منتقل ہوتی ہے تو وہ متن ایک خاص قسم کا استناد حاصل کر لیتا ہے۔ یوں تو ہر اس متن کو مستند سمجھا جانے لگتا ہے جو وقت کی گرد سے محفوظ رہنے میں کامیاب ہوتا ہے، مسلسل پڑھا جاتا ہے اور کسی گروہ کی نفسیاتی وتخیلاتی ضرورتوں کی تسکین کرتا ہے؛ بھٹکنا، منتشر رہنا انسانی ذہن کی خصوصیت ہے، مستند متن کے ذریعے انتشارِ ذہنی کو منظم کرنے اور واضح جہت دینے کی کوشش ہوتی ہے؛ ہم کہہ سکتے ہیں کہ مستند متن ہر انسانی گروہ کی لازمی ضرورت ہے۔ لیکن ایک معاصر متن اس وقت استناد حاصل کرتا ہے، جب وہ اسی منطق کو بروئے کار لائے یا اس کے تحفظ کی سعی کرے جو کسی ''قدیم، مستند متن'' میں مضمر تصور کی جاتی ہے۔ لہٰذا معاصر متن کا استناد اس کا اپنا نہیں ہوتا، ماضی کے متن سے مستعار، منحصر، اضافی ہوتا ہے اور مسلسل معرض سوال میں آنے کی زد پر ہوتا ہے۔ ہماری شاعری اور اس وضع کی دوسری کتب میں مذکورہ کش مکش یہی خاص قسم کا استناد حاصل کرتی محسوس ہوتی ہے۔ ان میں کش مکش کی محض ترجمانی نہیں کی گئی، نہ اس کا غیر جانب دارانہ، معروضی تجزیہ کیا گیا ہے، بلکہ مشرق و ایشیا اور قدیم شاعری کے ضمن میں واضح، جانب دارانہ اور قطعی مؤقف اختیار کیا گیا ہے اور یہ مؤقف جن دلائل کو استعمال کرتا ہے، وہ ایک طرف ان پرانے تہذیبی نوعیت کے متون سے اخذ شدہ ہیں، جن کا استناد معرض خطر میں محسوس ہوا؛ دوسری طرف اس کلاسیکی تنقید سے، جو بلاغت کی کتابوں میں موجود ہیں اور جو ادب کی اوّلین، اصلی و اساسی اور لسانی خصوصیت یا ادبیت باور کراتے ہیں۔ یہ بات زور دے کر کہنے کی ہے کہ اس کتاب میں ادبی و تہذیبی دلائل کی یکجائی سے وضع کی جانے والی ''منطق'' بروئے کار لائی گئی ہے۔ اس لیے کہ یہ جس کتاب کا رد کرتی ہے، اس میں ادبی و قومی/ اخلاقی دلائل کی یکجائی سے وجود میں آنے والی ''منطق'' برتی گئی ہے۔ یوں جس کش مکش کو یہ کتاب پیش کرتی ہے، وہ جدید/ قوم پرستی اور قدیم/ تہذیب کے درمیان ہے۔

مسعود حسن رضوی ادیب، نظم طباطبائی کی ایک نظم درج کرتے ہیں۔ اس نظم میں ایک طرف انگریزی تعلیم یافتہ طبقے کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے، کیوں کہ وہ اپنی زبان سے ''جاہل'' ہے، دوسری طرف اپنی زبان اور اس کے ادب کی وہ سب خوبیاں بھی گنوائی گئی ہیں، جو آج بھی کلاسیکی میلان رکھنے والے سینے سے لگائے ہوئے ہیں۔

سیکھا انگریزی کا تو علم ادب — پر اپنی زباں سے ہیں جاہل سب
ذوقِ تحریر سے نہیں آگاہ — طرزِ تحریر سے نہیں آگاہ
کچھ بلاغت سے رابطہ ہی نہیں — کچھ فصاحت سے واسطہ ہی نہیں
جانتے ہی نہیں زبان کا لطف — مانتے ہی نہیں زبان کا لطف
اس کا نشہ دماغ میں ہی نہیں — یہ شراب اس ایاغ میں ہی نہیں

(ص: ۷۸-۷۹)

ادیب یہ اصول پیش کرتے ہیں کہ ''ہر قوم کے خیالات اور جذبات جدا ہیں اور رہیں گے، ہر زبان کا اندازِ بیان الگ ہے اور رہے گا۔[۵]'' قوم کا یہ امتیازی تصور (exclusivity) ہے، جو قوم پرستی کے مغربی تصور کی بازگشت لیے ہوئے ہے، جس کے مطابق ہر قوم کی واحد اساس ہوتی ہے، زبان، نسل، رنگ، خون، جغرافیہ، مذہب وغیرہ۔ اسی بنا پر مشرق، مشرق ہے اور مغرب، مغرب اور دونوں کبھی مل نہیں سکتے، جیسی اسطورہ تشکیل دی گئی تھی۔ ادیب صاف کہتے ہیں کہ چوں کہ ہماری قوم کے خیالات اور جذبات الگ ہیں، اس لیے انگریزی ادب اور انگریزی تنقید کے ذریعے انھیں نہیں سمجھا جا سکتا (یہی رائے مولانا عبدالرحمٰن کی بھی ہے)۔ صرف عربی و فارسی بلاغت کے اصولوں سے سمجھا جا سکتا ہے۔ کلاسیکیت سے دلی وابستگی رکھنے والے آج بھی یہی خیال کرتے ہیں۔ ان کے پیشِ نظر استعماری جدیدیت اور مقامی جدیدیت کا فرق نہیں ہوتا، اسے ہم آگے چل کر واضح کریں گے۔

یہاں چند باتوں کی وضاحت ضروری ہے۔ ''یہ تصور کہ جس طرح ہر قوم کے جذبات و خیالات جدا ہیں، اسی طرح اس قوم کی زبان کا انداز بیان الگ ہے اور الگ رہے گا''، اپنی اصل میں ''جدید، نوآبادیاتی تصور'' ہے۔ یہاں قوم کا وہ وحدانی تصور پیش کیا جا رہا ہے، جس کی بنیاد ہی کثیر و متنوع عناصر (جو کم و بیش ہر قوم کی تاریخ میں موجود ہوتے ہیں) کی نفی پر ہے اور جو قدیم یا کلاسیکی شعرا کے سامنے سرے سے تھا ہی نہیں؛ ولی تا غالب کے عہد کی شاعری میں کہیں قومی شاعری نہیں ملتی، البتہ اس میں وطنی، ثقافتی عناصر یعنی ہندوستان کی زمین، فطری مناظر، رسوم، متنوع تصورات

ضرور ملتے ہیں۔ قومی شاعری کا آغاز حالی و آزاد کی شاعری سے ہوا، جن کے خیالات کو ادیب نشانۂ تنقید بناتے ہیں۔ اس کے بعد کی اردو شاعری کا ایک بڑا حصہ ضرور برصغیر کے مسلمانوں کے ''قومی جذبات'' کی نمائندگی کرتا ہے، مگر کلاسیکی شاعری کثیر ثقافتی عناصر کی حامل ہے۔ دوسری بات یہ کہ قوم (جدید معنی میں بھی) کا وہ طبقہ جو ادب و آرٹ تخلیق کرتا ہے، وہ ایک تنگ نظر گروہ کے رکن سے مختلف ہوتا ہے۔ ایک تنگ نظر گروہ کے یہاں، ناقابلِ مصالحت عصبیت کے سبب، یکساں خیالات و جذبات ہو سکتے ہیں، اور ان کی زبان کسی دوسرے گروہ سے یکسر مختلف ہو سکتی ہے، مگر ایک قوم کے ادب و آرٹ تخلیق کرنے والوں کے یہاں اختلافات ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ خود ادب و آرٹ ہے جو زندگی، ذات، سماج، خدا، کائنات کو ''اپنی نظر'' سے دیکھنے کی تحریک دیتا ہے۔

یہ اختلافات قدیم عربی شاعری، یونانی شاعری، فارسی شاعری اور کلاسیکی اردو شاعری میں موجود ہیں۔ رومی الگ دبستان ہے، فردوسی دوسرا۔ اسی طرح میر ایک الگ دبستان ہے اور غالب دوسرا۔ اقبال ان دونوں سے بالکل جدا دبستان ہے (حقیقت یہ ہے کہ کلاسیکی ادب کے رائج مفہوم میں اقبال کلاسیکی نہیں، ''جدید کلاسیکی'' ہے)۔ یہ سب اپنی تکثیریت اور تنوع کے ساتھ، اردو شاعری کی ایک ایسی ''ثقافتی شناخت'' ضرور قائم کرتے ہیں، جسے کسی دوسری زبان کے ادب سے غیر حتمی انداز میں ممیز کیا جا سکتا ہے۔ تاہم، یہاں بھی دیکھنے والی بات یہ ہے کہ ایک زبان کے مجموعی ادب کی یہ شناخت حتمی طور پر دوسری زبانوں سے جدا ہے یا اس حد تک جہاں تک وہ اپنی ڈھیلی ڈھالی انفرادیت کو ظاہر کر سکے، خصوصاً اپنی صدیوں پرانی علامتوں کی مدد سے۔ اگر ہم یہ یقین کر لیں کہ ہر قوم کی زبان کے ادب کا انداز حتمی طور پر دوسری قوموں کے ادب سے مطلق جدا ہے تو پھر یہ بھی تسلیم کرنا پڑے گا کہ وہ صرف اپنی ہی قوم کے افراد کے لیے قابلِ فہم ہے۔ اس صورت میں ہم کسی دوسری قوم کے ادب کا مطالعہ کر ہی نہیں سکتے۔ یونانی ہومر، جاہلی عہد کے امرالقیس، اطالوی دانتے، انگریز ملٹن و شیکسپیئر، روسی دستوفسکی، آئرش جیمس جوائس، ارجنٹائنی بورخیس، چلی کے پابلو نیرودا ہمارے لیے کوئی معنی رکھتے ہیں نہ وقعت۔ اگر ہم ان سب کے اردو تراجم پڑھتے ہیں، ان سے حظ اٹھاتے ہیں، ایک نئی حیرت کا تجربہ کرتے ہیں، ان سے اپنے تخیل میں وسعت محسوس کرتے ہیں اور اس کے نتیجے میں ہمارے اپنے ادب میں بامعنی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں تو پھر یہ ماننا پڑے گا کہ ہر زبان کے ادب کا انداز منفرد تو ہوتا ہے، مگر یہ انفرادیت دوسری قوموں اور ان کے پڑھنے والوں کے لیے قابلِ فہم ہوتی ہے اور اس بنا پر ان کے لیے معنی و وقعت رکھتی ہے؛ یہ معنی و وقعت، اس سے مختلف ہو سکتی ہے جو اس زبان کے پڑھنے والے قائم کرتے ہوں۔ ہاں، ایک اہم بات پیش نظر رکھنے والی یہ ہے کہ دوسری

قوموں کا ادب کس طور متعارف کروایا جا رہا ہے؟ کیا مقامی ادب کو بے دخل کرنے، بے توقیر کرنے، مسخ کرنے کی غرض سے یا اس سب کے بغیر؟ اگر پہلی صورت ہے تو یہ ایک استعماری رویہ ہے جس کا ردِعمل اپنے ادب کے تحفظ و بقا کی صورت میں سامنے آنا فطری ہے۔ گزشتہ صفحات میں نظم طباطبائی کی نظم سے جو اشعار درج کیے گئے ہیں، وہ استعماری رویے کے خلاف مزاحمت سے عبارت ہیں۔

یہاں ہمیں ایک لمحے کے لیے قوم کے وحدانی تصور کے مضمرات پر نظر ڈالنی چاہیے، جو بعد میں رفتہ رفتہ ہماری تنقید اور قوم کے تصورات میں ظاہر ہوئے اور جو ہماری آج کی صورتِ حال پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔ چوں کہ ہر قوم کے خیالات اور جذبات الگ ہیں، اس لیے وہ قوم دوسروں سے یکسر مختلف ہے۔ چوں کہ ہر قوم کے افراد باطنی سطح پر مختلف زندگی بسر کرتے ہیں، اس لیے دوسری قوم کے علوم، فنون اس کے لیے اجنبی ہیں، چوں کہ اجنبی ہیں، اس لیے وہ خطرہ بھی ہو سکتے ہیں۔ چوں کہ دوسری قوم کے علوم و فنون خطرہ ہو سکتے ہیں، اس لیے ان سے نہ تو اپنی قوم کو سمجھنے میں مدد لی جا سکتی ہے، بلکہ ممکنہ یا حقیقی خطرے کے سد باب کے لیے ان سے دور رہنا ضروری ہے، اور دل میں نفرت و دشمنی کے جذبات کو بہ طور ڈھال بھی بیدار کرنا ضروری ہے۔ ان مضمرات کا خیال کرتے ہی اردو کی کلاسیکیت یہ اقدامات تجویز کرتی ہے: اپنی اصل کا پرشکوہ تصور قائم کرنا، اس کی حفاظت کرنا، اس پر تفاخر کرنا اور جدیدیت کو مغربی قوم کی لازمی و اساسی خصوصیت سمجھ کر اس کے خلاف دشمنی کے مستقل جذبات پیدا کرنا۔ یعنی جدیدیت کا ایک وحدانی تصور تشکیل دینا، اسے صرف اور صرف یورپی الاصل سمجھنا۔ جدیدیت کی مقامی صورت کو یورپی جدیدیت کا ظل قرار دے کر اس پر سخت تنقید کرنا۔

تیسری جس بات کی وضاحت مطلوب ہے، وہ یہ ہے کہ ادب اور ادب کی تفہیم و تعبیر دو مختلف چیزیں ہیں۔ ادبی متن اپنی اوّلین صورت میں سدا قائم رہتا ہے، بلاشبہ کسی ایک یا زیادہ معانی کے ساتھ جو اس میں مضمر ہوتے ہیں، اس لیے کہ ہم کسی متن کا معنی کے بغیر تصور ہی نہیں کر سکتے۔ مگر یہ معنی کیا ہے یا معانی کون کون سے ہیں، یہ امر تبھی معلوم ہو سکتا ہے، جب اس متن کے معنی یا معانی کی تفہیم کا عمل شروع کرتے ہیں۔ جسے ہم معنی کہتے ہیں، وہ کسی متن سے اس طرح عیاں نہیں ہوتا، جس طرح کسی پھول کا رنگ۔ حقیقت یہ ہے کہ معنی اس شراکتی سرگرمی کے نتیجے میں ظاہر ہوتا ہے، جو قاری کے عملِ قرأت اور متن کے درمیان وجود میں آتی ہے۔ یعنی متن پر محض نظر ڈالنے سے اس کے معانی عیاں نہیں ہوتے۔ اس بنا پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ متن کی تفہیم ایک متحرک، شراکتی عمل کا دوسرا نام ہے۔ یہی وجہ ہے کہ متن کی تفہیم و تعبیر مسلسل بدلتی رہتی ہے، نہ صرف قاری کے ساتھ، بلکہ زمانے کے ساتھ بھی۔ دیکھیے فاروقی صاحب معنی کے سلسلے میں کیا کہتے ہیں:

آخری تجزیے میں معنی کسی کا مال نہیں، صرف اس شخص کا ہے جو معنی بیان کر رہا ہے۔ اس معنی میں بیان کرنے والے شخص نے الفاظ کے ان معانی کو قبول کر لیا ہے جو معاشرے یا متنی نظام textual system نے متعین کیے ہیں۔[۶]

اگرچہ معنی کے لیے ''مال'' کا استعارہ موزوں نہیں، کیوں کہ مال ایک ٹھوس شے ہے، جسے چھینا جا سکتا ہے، جس کی ملکیت بدل سکتی ہے، جس کا تبادلہ کسی اور شے یا معاہدے کے ذریعے کیا جا سکتا ہے، یا جس کی قدر میں کمی بیشی ہو سکتی ہے؛ یہ خصوصیات معنی میں نہیں، تاہم یہ بات درست ہے کہ معنی پر کسی کا حتمی طور پر اجارہ نہیں (یوں بھی اجارے کے لیے ''شے'' یا مال کا ہونا ضروری ہے)۔ اس لیے کہ معنی وجود ہی میں اس وقت آتا ہے جب وہ بیان کیا جا رہا ہوتا ہے اور جو بیان کرتا ہے، وہ معنی اسی کا ہوتا ہے، لیکن ملکیت کے معنی میں بیان کنندہ کا بھی نہیں ہوتا۔ وہ جس معنی کو بیان کرتا ہے، اسے تنہا، محض اپنے ذہنی، عقلی، تخیلی وسائل کے ذریعے بیان نہیں کرتا، بلکہ سماج اور اس کے علوم کی شراکت کے ذریعے بیان کرتا ہے۔ اپنی اسی خصوصیت کی بنا پر ادب کی تفہیم نہ صرف تاریخی و سماجی تبدیلیوں سے متاثر ہوتی ہے، بلکہ نئے نئے علوم کی بصیرتوں سے بھی۔ دوسرے لفظوں میں ولی، میر اور غالب کی کلاسیکی شاعری کے متون تو اپنی اساسی حالت میں قائم ہیں، مگر ان کے معانی متغیر ہیں اور جس سبب سے متغیر ہیں وہ سماجی تبدیلی اور نئے علوم کی وہ بصیرتیں ہیں جن کا تعلق انسان، تخلیقی عمل اور سماج کے فہم سے ہے۔ یہی وجہ ہے کہ میر وغالب کی نئی نئی شرحیں وجود میں آتی ہیں۔ یہ نئے علوم بڑی حد تک ''انسانی'' جہت رکھتے ہیں، مشرق ومغرب کی روایتی تقسیم سے بلند ہیں۔ اس بات کو محمد حسن عسکری بھی اپنی تنقید کے اوّلین دور میں تسلیم کرتے ہیں۔ ان کے یہ قول:

> تخلیقی فعل ایک ایسی چیز ہے جو نسلِ انسانی کے دماغ، اس کی بناوٹ اور عمل سے تعلق رکھتا ہے۔ چناں چہ تنقید خواہ وہ مشرق کی ہو یا مغرب کی، مجبور ہے کہ انسان کی نفسیات اور اس کے دماغ کے محرکات کا مطالعہ کرے۔ چوں کہ حیاتیاتی ساخت کے اعتبار سے انسان کا دماغ مشرق اور مغرب دونوں جگہ ایک سا ہے۔ لہٰذا ادبی تنقید کا وہ حصہ جو تخلیق کی نفسیات سے تعلق رکھتا ہے، نا قابلِ اعتنا نہیں ہو سکتا[۷]''

یہ دوسری بات ہے کہ بعد میں حسن عسکری ادب میں ظاہر ہونے والی انسان کی نفسی حالتوں کو روایت کا زائیدہ قرار دیتے ہیں اور دماغ کی یکساں حیاتیاتی ساخت جیسا اہم نکتہ فراموش کر دیتے ہیں۔

سماجی تبدیلی اور نئے علوم کی بصیرتوں کے لیے ہم اگر ماحولیات یا اکالوجی کا استعارہ استعمال کریں تو کہہ سکتے ہیں کہ جب ماحولیات بدلتی ہے تو ادبی متون اس سے اثر انداز ہوتے ہیں، راست یا بالواسطہ۔ ادبی متون کو نئی ماحولیات سے تطبیق یا مقاومت اختیار کرنا پڑتی ہے۔ جو متون ایسا نہیں کر سکتے وہ تاریخ کا حصہ بن جاتے ہیں، یعنی حقیقی سماجی زندگی اور لوگوں کی نفسی و تخیلی زندگی میں ان کا کردار ختم ہو جاتا ہے؛ لوگ انھیں پڑھنا، ان پر برابر لکھنا، ان کے بارے میں گاہے ماہے بات

کرنا، دوسرے ادبی متون کے ساتھ ان کو زیرِ بحث لانا ترک کر دیتے ہیں؛ وہ محض چند محققوں کی دل چسپی کی چیز بن کر رہ جاتے ہیں۔

معنی کے متغیر ہونے کے سبب ہی، حالی و آزاد نے کلاسیکی شاعری کے نئے ''مفاہیم'' متعین کیے اور جن کی بنیاد پر کلاسیکی شاعری کو تنقید کا نشانہ بنایا۔ یہ مفاہیم کلاسیکی عہد کے قارئین کے معانی سے مختلف تھے، اور اسی شاعری کے جن معانی کی وضاحت ادیب نے کی ہے، وہ بھی سو فیصد وہ نہیں ہے جنھیں کلاسیکی عہد میں پیشِ نظر رکھا گیا تھا۔ کلاسیکی عہد کی تنقید تذکروں میں محفوظ ہوئی ہے۔ اس تنقید کا مطالعہ بتاتا ہے کہ تذکرہ نگار چند مخصوص اصطلاحوں میں اختصار کے ساتھ شاعری کے معانی اور شاعر کا مرتبہ واضح کرتا ہے۔ شاعر کے مرتبے کے ضمن میں یہ تنقید واضح ہے، مگر کسی شعری متن کی انفرادیت کہیں واضح نہیں ہوتی۔ آہ، واہ، مردے جاہل است، صاحب کمال، عالی فطرت، خردہ گیری، عیب چینی، نازک خیالی، رنگیں نگاری، بے تہ جیسی اصطلاحات ملتی ہیں۔ ادیب اور بعد کے نقاد ان اصطلاحوں میں کلاسیکی شاعری کی وضاحت نہیں کرتے، بلکہ بلاغت کی اصطلاحوں سے کام لیتے ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے شعر شور انگیز میں کلاسیکی شعریات کی تفہیم مضمون و معنی اور خیال بندی کی اصطلاحوں میں کی ہے، لیکن انھوں نے خود شعریات کا ''مابعد جدید تصور'' پیشِ نظر رکھ کر اس میں ان اصطلاحوں کو سمویا ہے۔ لہٰذا یہ بات اصولی طور پر درست نہیں کہ کلاسیکی ادب کو سمجھنے کے لیے، وہ تنقیدی نظریات مدد نہیں دیتے جو بعد میں سامنے آئے۔ اصل مسئلہ، جو ہماری نظر میں ''تاریخی، نوآبادیاتی مسئلہ'' ہے، یہ ہے کہ کلاسیکی شاعری کے وہ بنیادی، اساسی معانی کیسے بحال کیے جائیں جو کلاسیکی شاعری میں مضمر ہیں، کیوں کہ اسی صورت میں ''جدید، نوآبادیاتی عہد'' کے ان اعتراضات کا جواب دیا جا سکتا ہے جن کے سبب کلاسیکی شاعری بے توقیر خیال کی گئی۔ ہم نے نوآبادیاتی جبر کے تحت اپنی تاریخ و ثقافت سے جس بے دخلی و معزولی (displacement) کا ہولناک تجربہ کیا ہے، اور اس کے نتیجے میں معاصر جدید صورتِ حال اور اپنی کلاسیکی ثقافت کے درمیان گہرے شگاف کو مسلسل محسوس کیا ہے، اور اس نے جس طرح ہمیں معاصر جدید صورتِ حال کو استعماری یورپ کی پیدا کردہ صورت حال سمجھنے پر مجبور کیا ہے، اور اپنی کلاسیکی ثقافت سے عمومی اجنبیت کو جنم دیا ہے، اس سب سے نجات کی خاطر ہی ہم اپنی ثقافت کے اساسی معنی کی بحالی و بازیافت کی سعی کرتے ہیں۔ یہی نہیں، جدیدیت کی تمام تر مخالفت کا اصل باعث خود جدیدیت نہیں، ''نوآبادیاتی جدیدیت'' کا ہمارا وہ تجربہ ہے، جس نے جارحانہ استعماری انداز میں ہمیں مستحکم ثقافتی روایت سے جدا کیا۔ اسی پس منظر میں کلاسیکی ادب کی شعریات کی دریافت و تفہیم کے لیے، عربی (و فارسی) تنقید

سے کام لینے پر زور دیا جاتا ہے، اس یقین کے ساتھ کہ اردو کے کلاسیکی ادب کے پس منظر میں یہی عربی تنقید کام کر رہی تھی۔ عربی تنقید کا بھی وحدانی تصور پیشِ نظر رکھا جاتا ہے، حالاں کہ عربی تنقید کا ارتقا دوسری تہذیبی روایتوں کے تال میل سے ہوا تھا، لیکن یہ حقیقت فراموش کی جاتی ہے اور عربی تنقید کو خالص مسلم ذہن کی اختراع سمجھ کر زیرِ بحث لایا جاتا ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ جسے عربی تنقید کہا جاتا ہے، اور جسے اردو کے کلاسیکی ادب کی تفہیم میں واحد مستند تنقیدی طریق کار کے طور پر پیشِ نظر رکھنے پر زور دیا جاتا ہے، وہ خالص عربی تنقید نہیں تھی (خالص، واحدانی، غیر ملوث، اپنے آپ میں مکمل و مکتفی جیسے تصورات پس نوآبادیاتی ہیں)؛ اس میں دوسری قوموں کے ان لوگوں کا بھی معتدبہ حصہ تھا جنھوں نے اسلام قبول کیا تھا۔ محمد عمر میمن نے لکھا ہے:

سولھویں صدی تک جس تمدن کو کلی طور پر عرب تمدن کہا جاتا ہے، وہ اپنے تصورات، سیاسی فکریات، علوم، ادبیات، فلسفۂ حیات و ممات وغیرہ میں خالص عرب کم تھا اور اس میں غیر عرب اقوام کے تمدن کا حصہ زیادہ تھا جو اسلام میں داخل ہو رہی تھیں۔ عربوں کا تنہا لیکن قابلِ ذکر کارنامہ یہ تھا کہ اس ابھرتے ہوئے تمدن کی بنیاد عربی زبان پر رکھی گئی تھی۔ آج ہم ابن رشیق، ابن عربی، ابن سینا، ابن خلدون، معتمد ابن عباد وغیرہ کا ذکر کرتے ہیں تو انھیں عربی تمدن کا پروردہ سمجھنے میں ہمیں کوئی تعرض نہیں ہوتا، لیکن ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ یہ سب عربی النسل نہیں تھے، بلکہ ابن رشیق کے بارے میں تو کہا جاتا ہے کہ وہ رومی الاصل تھا۔[۸]

عربی کی جو تنقید اردو داں طبقے تک پہنچی، اس کے ارتقا میں یونانی اثرات کا خاصا حصہ ہے۔ سریانی کے راستے سے عربی میں منتقل ہونے والی یونانی فلسفے اور تنقیدی کتب (خصوصاً ارسطو کی بوطیقا) نے عرب نقادوں کے خیالات اور طرزِ فکر پر گہرا اثر ڈالا تھا۔ عربی تنقید میں استقرائی طرزِ فکر یونانی فلسفے اور تنقید کے نتیجے میں آیا (قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ کلاسیکی عہد کے تذکروں میں استقرائی طرزِ فکر ظاہر نہیں ہوا)۔ بوطیقا کا پہلا عربی ترجمہ ابو بشر متی یونس (م: ۹۴۰ء) نے کیا۔ ابو نصر فارابی، ابن سینا، ابن رشد، قدامہ بن جعفر کے تنقیدی تصورات میں جہاں نقل (محاکات)، تخیل، شعر کی ماہیت، اسلوب وغیرہ کی بحثیں ملتی ہیں، وہ ارسطو کے اثرات کا نتیجہ ہیں (اردو شعرا کے تذکروں میں یہ بحثیں بھی جگہ نہیں پاسکیں)۔ محمد اقبال حسین ندوی کے نزدیک:

اس کتاب [نقد الشعر] کی منطقی طرزِ تحریر منطقی اندازِ مباحث کی وجہ سے یونانی اثرات کی تلاش و تحقیق اس میں کی گئی۔ اس کتاب کو یونانی منطق و فلسفہ اور خاص طور سے ارسطو کی کتاب الخطابہ اور کتاب الشعر کے اثرات کا نتیجہ فکر قرار دی گئی۔ کتاب کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ منطقی طرزِ فکر جو خالص یونانی علوم کی دین ہے قدامہ پر غالب ہے۔[۹]

اس میں شک نہیں کہ عربی نقادوں کو اس فرق کا علم تھا جو یونانی شاعری و ڈرامے اور عربی شاعری میں تھا، اور اس فرق کو سامنے رکھ کر ہی انھوں نے یونانی تنقید سے استفادہ کیا۔ اوپر عمر میمن

کہ جس مضمون کا اقتباس دیا گیا ہے، وہ بورخیس کے ابن رشد پر اس افسانے کے اردو ترجمے کی تمہید ہے، جس میں ابن رشد کو ٹریجڈی اور کامیڈی کے عربی تراجم کے سلسلے میں پریشان دکھایا گیا ہے۔ ابن رشد نے بالترتیب مدح اور ہجو تراجم کیے، کیوں کہ عربی میں ڈرامے کی دونوں قسمیں نہیں تھیں، مگر اسی افسانے میں بورخیس نے بین السطور کچھ ایسی باتیں لکھی ہیں جو ابن رشد اور دیگر عربی نقادوں کی اس پریشانی کا حل بتاتی ہیں جو انھیں یونانی تنقید کو عربی شاعری کے سیاق میں سمجھنے کے سلسلے میں لاحق تھیں۔ جس وقت ابن رشد کتب کھول کر فکر مند بیٹھا ہے کہ ٹریجڈی کا کیا ترجمہ ہو، اسی لمحے اس کے گھر کے باہر تین بچے کھیل رہے ہیں۔ ایک دوسرے کے کاندھے پر سوار ہو کر اذان دے رہا ہے، تیسرا سجدے میں ہے۔ بورخیس سجھاتا ہے کہ یہ ایک ناٹک ہے، جو عربی شاعری میں تو موجود نہیں مگر عام زندگی میں جاری و ساری ہے مگر ابن رشد کا دھیان اس طرف نہیں جاتا۔ دوسرے لفظوں میں نہ صرف زندگی کے عام مظاہر، پیچیدہ سوالات کے حل کی طرف ہماری راہنمائی کر سکتے ہیں، بلکہ ادبی مسائل کو صرف پرانے متون میں تلاش کرنے کے بجائے معاصر حقیقی صورتِ حال پر نگاہ کرنا بھی ضروری ہے۔

اگرچہ مولانا عبدالرحمٰن کی مراۃ الشعر ۱۹۲۶ء میں منظر عام پر آئی تھی، مگر اس میں ہماری شاعری کی مانند نئی شاعری کے خلاف باقاعدہ مقدمہ تیار کرنے کی کوشش نظر نہیں آتی۔ البتہ ایک نکتہ ایسا ہے جو اس کتاب کے مرکزی تھیسس کو ہماری اس بحث سے راست جوڑتا ہے۔ یہ کتاب مصنف کے عربی شعریات سے متعلق خطبات پر مشتمل ہے جو حیدرآباد دکن میں ۱۹۲۵ء میں دیے گئے۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں اردو ادب میں وہ نسل نہ صرف سامنے آ چکی تھی، بلکہ وہ ادب بھی تخلیق کر رہی تھی جو عربی فارسی کے بجائے مغربی زبانوں اور خصوصاً انگریزی کی طرف دیکھتی تھی۔ (مسعود حسن رضوی ادیب کی مخاطب بھی یہی نسل ہے) مولانا عبدالرحمٰن اسی نسل کے سامنے لیکچر دے رہے تھے، اور ان کے سامنے عربی شعریات پر بحث کی موزونیت باور کرانے کے لیے، وہ یہ نکتہ پیش کرتے ہیں کہ اردو شاعری کی اساس عربی شاعری پر ہے۔ پہلے ان کی رائے دیکھیے:

> چوں کہ موجودہ فارسی کی شاعری جس کی عمر کسی طرح بارہ سو برس سے زیادہ نہیں، عربی شاعری کا دودھ پی کر پلی اور پروان چڑھی ہے، اور اردو کا شعر اگرچہ فارسی اور ہندی سے پیدا ہوا لیکن صورت شکل میں ہندی سے زیادہ فارسی پر گیا ہے۔ اور اس رشتے کی وجہ سے ان تینوں زبانوں کی شاعری کے نمایاں خط و خال بہت مشابہ واقع ہوئے ہیں، اس لیے اگر میں صرف عربی شعر کی تعریف کرنے اور اس کی حقیقت دکھانے پر اکتفا کروں اور فارسی اردو کے شعر کو بربنائے مشابہت اسی پر قیاس کر لوں تو کچھ بے جا نہ ہوگا۔[۱]

صاف لفظوں میں اردو شاعری کی جڑ، اصل، بنیاد عربی شاعری ہے۔ یہ بات عیاں ہے کہ یہاں اردو شاعری کے تہذیبی نسب نامے (genealogy) کی تشکیل کی کوشش کی گئی ہے، تاکہ جدید

تعلیم یافتہ گروہ صرف اسی کو ''اپنی شاعری'' تصور نہ کرے جو انگریزی اثرات سے شروع ہوئی اور جس کی ولولہ انگیز حمایت حالی کے مقدمے میں ملتی ہے۔ تاہم، یہاں چند باتیں توجہ طلب ہیں، جن کا جواب کتاب میں موجود نہیں۔ عربی تصورِ شعر، فارسی میں آتے ہوئے کس قدر بدل گیا؟ فارسی کے وسیلے (mediation) سے اردو میں آتے ہوئے کس درجہ تبدیل ہوا؟ جب شاعری کا سیدھا سادہ ترجمہ کرتے ہوئے، اصل متن کچھ سے کچھ ہو جاتا ہے؛ اصل زبان کا متن، ہدفی زبان کی رسمیات اور علاماتی نظام کے تابع ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اصل متن کو مترجمہ متن میں سے اس کی اصلی شکل میں بحال کرنا محال ہو جاتا ہے؛ جب ایک زبان کا لفظ دوسری زبان میں آنے کے بعد اس دوسری زبان کا لفظ بن جاتا ہے، بیگم، بیگم، سٹیشن، اسٹیشن، میّت، مَیّت بن جاتا ہے، عربی کا مذکر کتاب، اردو میں مؤنث بن جاتا ہے تو ایک زبان کے شعری تصورات، دوسری زبان کی متخیلہ میں سے گزرنے کے بعد بہت کچھ بدل جاتے ہیں، اس لیے بھی کہ متخیلہ ایک ایسی قوت ہے جو ہے ہی مواد کو پگھلانے والی، اسے بے شکل کر کے نئی شکل میں پیش کرنے والی۔ چناں چہ یہ کیسے ممکن ہے کہ ایک زبان کی شاعری کی شعریات، دوسری زبان کی شعری روایت میں منتقل ہونے کے بعد اپنی بنیادی، قدیمی، اصلی حالت کو برقرار رکھ سکے؟ سوال یہ کہ کیا یہ باتیں اس زمانے کے علما کی نظر سے اوجھل تھیں؟ ایک حد تک۔ مثلاً مولانا عبدالرحمٰن کہتے ہیں کہ معنی آفرینی و خیال بندی فارسی شاعری کی خصوصیات ہیں جو عربی میں موجود نہیں، مگر فارسی کے اثر سے اردو میں آئی ہیں، لیکن مولانا یہ واضح نہیں کرتے کہ فارسی شاعری، عربی شاعری کا دودھ پینے کے باوجود ایک نئی شعریات جنم دینے میں کیوں کامیاب ہوئی؟ اس سوال کا تعلق ''شعریات'' کی تشکیل کے تخلیقی اسباب اور تاریخ دونوں سے ہے۔ مولانا کا سروکار صرف تاریخ سے معلوم ہوتا ہے۔ وہ اس بات پر زور دیتے محسوس ہوتے ہیں کہ اردو شاعری کی تاریخ کلاسیکی عربی سے شروع ہوتی ہے۔ وہ کلاسیکی سنسکرت کو اس میں شامل نہیں کرتے (جس کی اوّل نشان دہی امداد امام اثر نے کاشف الحقائق میں کی اور آزادی کے بعد ہندوستانی اردو نقادوں نے)۔ دراصل مولانا اردو زبان اور کلاسیکی شاعری کے مسلم تشخص کو منزہ رکھنے کے حق میں ہیں۔ اسی بنا پر وہ صاف لفظوں میں کہتے ہیں کہ عربی، فارسی اور اردو کی قدیم شاعری کو مغربی پوئٹری کے پیمانوں سے نہیں ناپا جا سکتا۔ ''جب تک مشرق و مغرب ایک نہ ہو جائیں، ان کی اصطلاحات اور مصداق اصطلاحات کو بھی ایک ترازو میں نہیں تولا جا سکتا[۱۱]''۔ اصطلاحات کے ثقافتی الاصل ہونے پر بعد میں حسن عسکری نے خاص طور پر زور دیا، جو ہماری نظر میں خود ''جدید رویہ'' ہے۔ اس پر کچھ بحث آگے کی جائے گی۔ یہاں ہم صرف دو باتیں عرض کرنا چاہتے ہیں۔ ایک یہ کہ

تنقید مشرق کی ہو یا مغرب کی، وہ صرف پیمانے یا معیارات مہیا نہیں کرتی، تفہیم، تعبیر اور تجزیے کے "اصول" بھی پیش کرتی ہے۔ "پیمانہ" صرف جمالیاتی مرتبے اور درجے کا علم دے سکتا ہے جس پر ثقافت کا اثر ہوتا ہے؛ یعنی کسی علم، کسی فن اور ان سے وابستہ لوگوں کے مراتب ثقافتی پیمانے سے طے کیے جا سکتے ہیں۔ جب کہ تنقید کے اصول ادب پارے کی نفسیاتی، عمرانی، تاریخی گرہیں کھولنے میں مدد دیتے ہیں۔ یہاں تنقید کے اصول اور نظریے میں فرق نظر میں رہنا چاہیے۔ دوسری یہ بات کہ مولانا یہاں مشرق کے جس تصور کو سامنے رکھتے ہیں، وہ اسلامی مشرق ہے، اس میں دیگر مشرقی تہذیبیں شامل تصور نہیں کی گئیں۔ مولانا حالی، سرسید، نذیر احمد قوم کا وحدانی تصور پیش کر رہے تھے، اور مولانا عبدالرحمٰن اور دوسرے مشرقی نقاد تہذیب کا "وحدانی تصور" تشکیل دے رہے تھے۔

مسلکِ جدید یعنی مغربی اثرات کے ضمن میں ایک اور بات بھی مولانا نے حیرت انگیز کہی ہے کہ، "اگر آئندہ زمانہ شعر میں وزن و قافیہ کا التزام چھوڑ دے اور عام طور پر ناموزوں، غیر مقفیٰ، رنگین خیالی نثر پر بھی شعر کا اطلاق ہونے لگے تو میرے نزدیک شعر کی اس تعریف میں بھی کوئی حرج نہ ہو گا۔[۱۲]" یہی بات حالی نے مقدمے میں کہی اور آگے چل کر نثری نظم کی صورت سچ ثابت ہوئی۔ اصل یہ ہے کہ ایک طرف نوآبادیاتی عہد کے سب لکھنے والوں کے یہاں دوجذبی (ambivalence) میلان ملتا ہے، اور اس میں قدیم و جدید مسلک کے علمبرداروں میں فرق نہیں؛ دوسری طرف قدیم شاعری کی حامی جماعت کو ایک ایسے لنگر کی تلاش تھی جو مستحکم و محفوظ ہونے کے ساتھ ساتھ، ان کا اپنا ہو، اصلی ہو، غیر مشتبہ ہو اور جسے نوآبادیاتی ثقافتی طوفانی حالت کے مقابل اپنے پاؤں مضبوطی سے جمانے کے لیے استعمال میں لایا جا سکے۔ مسلمانوں کو عربی (اور فارسی) اور ہندوؤں کو سنسکرت یہ لنگر فراہم کرتی تھی۔ عربی (و فارسی) اور سنسکرت کا قریب قریب وہی تصور پیشِ نظر رکھا گیا جو اہلِ یورپ یونانی و لاطینی کا پیشِ نظر رکھتے تھے اور فخر کرتے تھے۔ یونانی و لاطینی زبانوں کو اہلِ یورپ اپنی کلاسیکی، آبائی تہذیبی زبانیں قرار دیتے تھے۔ عہد وسطیٰ کے ہندوستانی مسلمان عربی کو مذہب، فارسی کو علم، شاعری اور سرکار دربار کی زبان سمجھتے تھے؛ نیز فارسی اشراف طبقات کی زبان بھی تھی۔ اسی طرح ہندو سنسکرت کو اپنے مذہب اور علم کی زبان خیال کرتے تھے۔ قدیم زبانوں کے لیے کلاسیکی کی شناخت ایک نئی شناخت تھی جو ورنیکلر زبانوں کے مقابلے میں ظاہر ہوتی تھی اور جن میں جدید رجحانات ظاہر ہو رہے تھے۔ واضح رہے کہ یورپ میں یونانی و لاطینی زبانوں کو جب کلاسیکی زبانیں کہا جاتا تھا تو اپنی مقامی زبانوں یعنی انگریزی، جرمن، فرنچ، اطالوی کو ورنیکلر زبانیں کہا جاتا تھا۔ ہندوستان میں کلاسیکی و ورنیکلر زبانوں کا فرق انگریزوں کی وساطت سے آیا۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ اردو میں پہلے قدیم و

جدید اور بعد میں کلاسیکی و جدید کے نام سے جو کش مکش شروع ہوئی، اس میں قدیم و کلاسیکی نقطۂ نظر کی حامل جماعت عربی و فارسی کو اپنی اساس قرار دیتی ہے، ماضی کی طرف مسلسل دیکھتی ہے، ماضی کا تصور ایک محفوظ لنگر کے طور پر کرتی ہے، جب کہ جدید نقطۂ نظر کے علمبردار ورنیکلر زبان، انگریزی اور زمانۂ حال سے اپنا تعلق قائم کرتے ہیں۔ اوّل الذکر زمانۂ حال کے سلسلے میں، جب کہ ثانی الذکر ماضی کے ضمن میں متذبذب تھے۔

بہ ہر کیف بیسویں صدی کے اوائل ہی سے قبل نوآبادیاتی اور نوآبادیاتی عہد کے ادب کو ایک دوسرے سے یکسر مختلف سمجھنے کی بنیادیں استوار کی جانے لگی تھیں۔ اس بات کو ہم ایک پل کے لیے فراموش نہیں کر سکتے کہ یہ بنیادیں، خالص علمی نہیں تھیں، یہ بہ یک وقت علمی، قومی اور تہذیبی تھیں اور ان کی نوعیت بہ یک وقت دفاعی اور مبارزت طلبی سے عبارت تھی۔ یعنی یہ بنیادیں دوشاخہ تھیں۔ ایک شاخ ادب میں، دوسری شاخ قومی تصورات اور قومی تہذیب میں تھی۔ قبلِ نوآبادیاتی عہد کا اردو ادب، جسے پہلے قدیم ادب کہا گیا، پھر کلاسیکی ادب کا نام ملا، عربی و فارسی (اور کہیں سنسکرت) میں بنیاد رکھتا تھا، جب کہ نوآبادیاتی عہد کا اردو ادب مغربی ادب، خصوصاً انگریزی ادب میں بنیاد رکھتا تھا۔ ایک کے نزدیک قوم کا تصور تہذیبی تھا، دوسرے کے نزدیک سیاسی و سماجی تھا۔ دونوں کو ایک دوسرے کی ضد سمجھا جانے لگا۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ یہ تصورات ایک نئی گروہی تقسیم کو وجود میں لاتے تھے۔ مثلاً سید عبداللہ کے یہ قول:

> نیا ادب (modern literature) کلاسیکی ادب کی ضد ہے۔ اس میں وہ ساری تحریریں شامل ہیں جو نئے زمانے یعنی ۱۸۵۷ء کے بعد لکھی گئیں، اور ان کی روح، قدیم ذوق کے برعکس ذوق یا شعور کے کسی نئے انداز کا پتا دیتی ہے۔[۱۳]

گویا کسی ابہام کے بغیر کہتے ہیں کہ نئے ادب اور کلاسیکی ادب میں کچھ مشترک نہیں؛ دونوں میں قطبین کا فاصلہ ہے۔ یہ وہی ثنویت ہے جس کا ذکر ہم اس مضمون کی تمہید میں کر آئے ہیں۔ نیا ادب جس ''مقام'' سے شروع ہوتا ہے، وہ برصغیر کی تاریخ کو حتمی طور پر دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے: قدیم اور جدید، ہند اسلامی اور یورپ زدگی، عربی فارسی اور انگریزی، ماضی اور حال۔ لہٰذا نئے ادب کو سمجھنے کے اصول اور ہیں قدیم و کلاسیکی ادب کی تفہیم کے اصول دوسرے۔ ''ہمارا ادب'' قدیم و کلاسیکی ہے، نیا ادب ہمارا نہیں، ہم پر مسلط کیا گیا ہے، جس سے آزادی کی ایک ہی صورت ہے کہ ہم قدیم و کلاسیکی ادب سے اپنے رشتے کی مسلسل بازیافت کریں۔ کلاسیکی ادب کی بازیافت محض، اپنی اصلی و حقیقی ادبی روایت کی بازیافت نہیں بلکہ اپنی قومی تشکیل کے اصلی منبع تک رسائی کی کوشش

بھی ہے، اور صرف اسی کی مدد سے یورپی، استعماری اور غیر کے تصورات سے نجات حاصل کی جا سکتی ہے۔ اسی ''علمی و قومی'' دلیل کو جیلانی کامران اور محمد حسن عسکری نے باقاعدہ تھیوری کی شکل دی اور جسے عسکری کے مکتبۂ فکر سے تعلق رکھنے والے نقاد (سراج منیر، سلیم احمد، جمال پانی پتی اور تحسین فراقی) آگے لے کر چلے ہیں۔ اس مقام پر ہم یہ کہنا چاہتے ہیں کہ نہ صرف قدیم و جدید کو ایک دوسرے کی ضد سمجھنا، بلکہ قدیم و کلاسیکی روایت کو اپنی قومی تہذیب کی اساس سمجھنا حقیقت میں ''مابعد نوآبادیاتی رویہ'' ہے۔ یعنی ایسا رویہ جسے نوآبادیاتی ثقافتی جبر، مقامی ثقافت و تاریخ کو مسخ کرنے، مقامی ثقافت و تاریخ کی تعبیر پر اختیار حاصل کرنے اور اس تعبیر کی بنیاد پر ''نئے ادبی کینن'' متعارف کروانے کے خلاف وضع کیا گیا۔ اپنی نوعیت کے لحاظ سے یہ رویہ دفاعی بھی ہے اور مزاحمتی بھی۔ چوں کہ یہ رویہ انھی باتوں یا اعتراضات کے خلاف مزاحمت کرتا ہے اور مقامی ثقافت و تاریخ کا دفاع کرتا ہے، اس لیے غیر ارادی طور پر ''نوآبادیاتی حدود'' کے اندر رہتا ہے، انھیں عبور نہیں کر پاتا۔ یعنی ایک طرف اسے صرف وہی نکات برابر متوجہ رکھتے ہیں، جنھیں ''نئے ادبی کینن'' ابھارتے ہیں اور جن میں ''قدیم اردو شاعری'' کو اعتراضات کا نشانہ بنایا گیا ہوتا ہے، دوسری طرف یہ اسی ثنوی فکر کا اسیر رہتا ہے جو نوآبادیاتی عہد کی مقبول اور حاوی فکر ہے۔ اس فکر میں ایشیا و یورپ کی درجہ بندی میں یورپ اور اس سے وابستہ ہر شے بہ شمول یورپی علم، ادب، ثقافت، نظامِ حکومت کو اوّلیت و فضیلت حاصل رہتی ہے۔ ''مابعد نوآبادیاتی رویہ'' بس اس درجہ بندی کو الٹ دیتا ہے اور یورپ کی جگہ ایشیا کو دے دیتا ہے، چناں ایشیا اور اس سے وابستہ ہر شے بہ شمول ادب، علم، ثقافت کو یورپ اور اس کے متعارف کردہ ''نئے ادب'' پر فضیلت حاصل ہوتی ہے۔

آزادی کے بعد جو نقاد کلاسیکیت کے امتیازی تصور کو لے کر چلے، انھوں نے قبلِ نوآبادیاتی عہد کے لیے ''ہند اسلامی عہد'' کی ترکیب بھی استعمال کی۔ جیمز مِل نے برصغیر کی تاریخ کو مذہبی اصطلاح میں سمجھنے کا آغاز کیا تھا: ہندو عہد، مسلم عہد اور برطانوی عہد (یہاں اس نے نوآبادیاتی مؤرخوں کی روایتی چالاکی سے کام لیا، اور عیسائی عہد کی اصطلاح سے گریز کیا)۔ ''ہند اسلامی عہد'' کی اصطلاح بھی مذہبی ہے۔ ہندوستانی مؤرخوں نے اس کی جگہ عہدِ وسطیٰ کی اصطلاح کو ترجیح دی ہے جو زیادہ مناسب معلوم ہوتی ہے۔ کلاسیکی عہد کی ترکیب اس اعتبار سے بہتر ہے کہ اس میں کوئی مذہبی تلازمہ نہیں ہے؛ یہ الگ بات ہے کہ اسے واضح کرتے ہوئے عام طور پر مذہب اساس تہذیبی تصورات کو پیشِ نظر رکھا جاتا ہے۔ بہ ہر کیف ہند اسلامی عہد کی اصطلاح، جدید عہد کے مسلمان مؤرخوں اور نقادوں کی وضع کردہ ہے، جس کا محرک قبلِ نوآبادیاتی عہد کو ''مسلم زاویے'' سے شناخت

کرنا ہے۔ لیکن یہ ''مسلم زاویہ'' پاکستان کے اکثریتی اور ہندوستان کے اقلیتی مسلمانوں کے لیے الگ الگ مفہوم اور اہمیت رکھتا ہے۔ ہندوستان کی مسلم اقلیت کو اپنی تہذیبی شناخت کا ایک ایسا تصور تخلیق کرنا پڑا ہے، جو انھیں ہندو اکثریت میں گم ہونے سے بھی بچائے اور اس کے ساتھ تطبیق کے قابل بھی بنائے۔ اس تصور کی ضرورت تو یکسر عملی اور خالص سیاسی ہے، مگر یہ اس وقت تک وضع نہیں کیا جا سکتا تھا، جب تک برصغیر کی تاریخ سے متعلق نوآبادیاتی تشکیلات کو ''ڈی کولونائز'' نہ کر لیا جاتا، یعنی ہندوؤں اور مسلمانوں کے درمیان شروع سے چلی آنے والی مذہبی و تہذیبی آویزش کے نوآبادیاتی بیانیے کی ردّ تشکیل نہ کی جاتی۔ اسی بیانیے کی کوکھ سے اردو اور ہندی کی مذہبی قومی شناختوں نے جنم لیا تھا جن کا نقطۂ عروج مذہبی بنیاد پر برصغیر کی تقسیم تھا۔ ہندوستانی مسلمان نقاد نہ صرف ''ہنداسلامی عہد'' کو مشترک تہذیبی عناصر کا حامل سمجھتے ہیں، بلکہ اردو کو بھی۔ ہندوستانی مسلمان نقادوں کے نزدیک:

> اردو ادب، بالخصوص مسلمان شاعروں کے کلام کو ہندوستانی تہذیب، عقائد، رسم و رواج، دیومالاؤں، میلوں ٹھیلوں وغیرہ کا مرقع سمجھنا چاہیے۔ اگر اس کلام کو ہندی زبان میں لکھ دیا جائے تو بڑی مشکل سے اس بات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ شاعر ہندو ہے یا مسلمان۔ جس تہذیب و تمدن کا ان مسلمان شاعروں نے ذکر کیا ہے، اب وہ مسلمانوں کی تہذیب تھی جو یہاں کی تہذیب میں اس حد تک رنگ گئی تھی کہ یہ شناخت کرنا مشکل ہو گیا کہ کون سی اسلامی تہذیب ہے اور کون سی ہندو۔[۱۴]

شمس الرحمٰن فاروقی بھی ہند اسلامی تہذیب میں فارسی عربی کے ساتھ سنسکرت کو شامل کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> عربی فارسی اور سنسکرت، ان دونوں نے ہماری شکل بندی کی ہے، اور روایت میں یہ ذکر کہیں آتا ہی نہیں کوئی ''دور'' پیدا ہوتا ہے۔ زمانہ آتا ہے، زمانہ گزر جاتا ہے، لیکن کوئی نیا زمانہ آ گیا اور پرانا گزر گیا یہ اس روایت میں مذکور نہیں۔[۱۵]

گویا ہندوستانی مسلمان نقاد اور مؤرخ ''ہند اسلامی تہذیب'' کے جس تصور کو پیش کرتے ہیں، اس میں دو قوموں کے درمیان مذہبی بنیادوں پر فرق تو موجود ہے، مگر زبان، ثقافت اور فنون کی سطحوں پر اشتراک کی متعدد صورتیں بھی وجود رکھتی ہیں۔ وہ مذہب کو عمومی اور ادبی تاریخ کی تفہیم کا واحد، حتمی عنصر نہیں مانتے۔ دوسری طرف پاکستانی نقاد ''ہند اسلامی تہذیب'' کا وحدانی تصور پیش نظر رکھتے ہیں۔ ہندوستانی نقادوں کے نزدیک کلاسیکی اردو شاعری کا ارتقا قلیل تعداد میں آنے والے عرب، ترک، وسط ایشیائی مسلمانوں اور مقامی اکثریتی ہندوؤں کے ثقافتی اشتراک کا نتیجہ ہے، یعنی ہندوستان کے عہدِ وسطیٰ میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے مابین وہ ثقافتی تصادم موجود نہیں تھا، جسے نوآبادیاتی عہد میں دیکھا گیا اور جس تصادم کے سبب دونوں قوموں نے الگ الگ اپنا قومی ادب،

ہندی اور اردو میں پیدا کیا، اور جس کے سبب الگ ملکوں کا مطالبہ کیا۔ جب کہ پاکستانی نقاد کلاسیکی عہد کی تفہیم جس ''مسلم زاویے'' سے کرتے ہیں، اس پر اکثریت کی گہری چھاپ ہے۔ ان کے لیے ''ہند اسلامی تہذیب'' ہندوستان میں مسلمانوں کی وہ تہذیب ہے جو کسی بھی دوسرے تہذیبی دھارے سے الگ، ایک اپنی، خالص رو میں پروان چڑھی ہے، یعنی اس کی بنیاد مابعد الطبیعیات ہے۔ مثلاً پاکستانی نقاد جیلانی کامران کی رائے ملاحظہ فرمایئے جو انھوں نے غالب کو اس کے تہذیبی پس منظر میں پڑھنے کے ضمن میں دی ہے:

غالب کو اس کی اپنی تہذیب ہی کے حوالے سے پہچانا جا سکتا ہے، اور یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ مسلمانوں کی تہذیب کسی دوسری تہذیب سے سمجھوتا نہیں کرتی۔ غالب کی زندگی کے سراغ کے لیے مغربی تنقید یقیناً بے حاصل ثابت ہوگی۔[16]

مزید فرماتے ہیں:

فکری اعتبار سے غالب کے ہم عصر مومن اور ذوق نہیں بلکہ وہ شاعر ہیں جو اس زمانے میں علاقائی زبانوں کے ذریعے اپنی واردات کو بیان کرتے تھے۔ غالب کی ادبی وشعری روایت حاتم، آبرو، ولی، میر درد اور سودا کی نہیں، بلکہ فرید گنج شکر، سلطان باہو، شاہ حسین، للہ عارفہ، شاہ عبداللطیف بھٹائی، بلھے شاہ اور میاں محمد کی روایت ہے۔ غالب اس لحاظ سے دربارِ معلّٰی کا شاعر نہیں بلکہ ہماری فکری روایت کا شاعر ہے اور اس کی عظمت کا بنیادی سبب یہی ہے کہ اس نے مسلمانوں کے نظامِ فکر کی مدد سے انسان کے جس مقدر کی خبر دی، وہ مقدر صرف مسلمانوں کی تہذیب سے وابستہ ہے۔[17]

اسی قسم کی آرا سید عبداللہ، وحید قریشی، جیلانی کامران، محمد حسن عسکری اور ان کے مکتبِ فکر کے جملہ ناقدین کی ہیں۔ غور طلب بات یہ ہے کہ جیلانی کامران نے اس فہرست میں کسی ہندوستانی صوفی سنت کو شامل نہیں کیا۔ دہلی کا غالب، نہ تو میر و سودا اور درد کی روایت سے تعلق رکھتا ہے، نہ بنارس کے کبیر سے، نہ عظیم آباد کے بیدل سے مگر پاکستانی پنجاب کے بابا فرید، سلطان باہو، شاہ حسین، بلھے شاہ سے تعلق رکھتا ہے اور سندھ کے شاہ عبداللطیف بھٹائی سے۔ اس سے قطع نظر کہ غالب نے ان میں سے کسی صوفی شاعر کا مطالعہ نہیں کیا تھا، نہ غالب پنجابی و سندھی جانتے تھے، نہ ان میں سے کسی کا ذکر اپنی شاعری میں کیا (میر، بیدل، صائب، غنی وغیرہ کا ضرور کیا)، غالب کی شاعری کا مسئلہ مسلم تہذیبی شناخت تھا ہی نہیں۔ وہ ان سب شناختوں پر استفہام قائم کرتے ہیں جو انسانی وحدت کو تقسیم کرتی ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ محمد حسن عسکری کے تصورِ روایت میں غالب کی جگہ نہیں۔ عسکری صاحب ذوق، امیر مینائی اور داغ کے چند اشعار میں تو روایت کی کارفرمائی دیکھتے ہیں، غالب کے یہاں نہیں۔ بایں ہمہ جیلانی کامران، عسکری کے تصورِ روایت ہی کو لے کر چلے

ہیں۔ یہ کہ روایت واحد ہوتی ہے، دینی ہوتی ہے، مگر اس کے اظہار کے طریقے مختلف ہوتے ہیں۔ اسی مقام پر اردو تنقید میں مذہب بہ طور مرکزی اصول کے شامل ہوتا ہے۔ حسن عسکری رینے گینوں کے حوالے سے لکھتے ہیں:

روایتی ادب اور روایتی فنون صرف روایتی معاشرے میں پیدا ہو سکتے ہیں اور روایتی معاشرہ وہ ہے جو مابعد الطبیعیات پر قائم ہو۔ مابعد الطبیعیات چند نظریوں کا نام نہیں، التوحید واحد۔ مابعد الطبیعیات صرف ایک ہی ہوسکتی ہے اور یہی اصلی اور بنیادی روایت ہے۔ یہ مابعد الطبیعیات ہے کیا؟۔ خدا، کائنات اور انسان کا باہمی رشتہ۔[۱۸]

چوں کہ روایتی ادب کی بنیاد مابعد الطبیعیات (عقائد وعبادات)، اصلاح باطن پر ہے، اس لیے اس کی تفہیم اس مغربی تنقید کی روشنی میں نہیں ہوسکتی جو ''طبیعیات'' پر اساس رکھتی ہے۔ گویا مغربی تنقید اور [مسلم] روایتی ادب کا اساسی فرق طبیعیات و مابعد الطبیعیات کا ہے، اور یہ ایسا فرق ہے، جسے ختم نہیں کیا جا سکتا۔ یوں روایت پسندوں کے یہاں کسی ایسی علمی سرگرمی کی گنجائش موجود نہیں جو بشری، مادی، تغیر پذیر سماجی دنیا کی تفہیم کا نتیجہ ہو۔ عسکری صاحب صاف لفظوں میں کہتے ہیں کہ اسلامی روایات کے دائرے میں جو شاعری ہوگی اس کا آخری مقصد تو حقیقت عظمیٰ کی طرف اشارہ کرنا ہی ہوگا۔ اب یہ واضح کرنے کی ضرورت نہیں کہ کون کون سی شاعری (فکشن کو تو بھول جائیے) اس دائرے سے خارج ہو جاتی ہے! اس لیے کہ روایت میں حقیقت کے جس مابعد الطبیعیاتی تصور کو مرکزی حیثیت حاصل ہے، اس کی نقل نہیں کی جا سکتی، اس کی طرف اشارہ کیا جا سکتا ہے، اور جس ''حقیقت'' کی نقل کی جا سکتی ہے، اس کی جگہ روایت میں نہیں۔ اپنے آخری تجزیے میں وہ ادب، روایت میں جگہ پاتا ہی نہیں جو بشری، زمینی، مادی تجربات کو پیش کرتا ہے۔

قوم، تہذیب اور روایت کے سب مسائل حقیقت میں یورپی جدیدیت کے پیدا کردہ ہیں۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ قبلِ جدید عہد یعنی عہدِ وسطیٰ میں یہ مسائل بنیادی اہمیت کے حامل تھے۔ جدیدیت صرف فرد کی ایک ایسی انفرادیت کی تلاش پر زور نہیں دیتی، جو اسے خود اسی کی اپنی، خود مکتفی خصوصیات کی بنا پر واضح کرے، بلکہ قوم، تہذیب اور روایت کی بھی ایسی ہی انفرادیت کی جستجو کو اہم ترین فکری سرگرمی کا درجہ دیتی ہے۔ فرد کی وہ تنہائی جو فرد ہونے کے ناطے اس کی لازمی تقدیر ہے، جسے قبول کر کے وہ اپنی نجات پا سکتا ہے، وہ قوم، تہذیب اور روایت کی اس انفرادیت میں ظاہر ہوتی ہے، جو اس کی ''لازمانی، ورائے تاریخ ساخت'' میں مضمر ہے۔ فاروقی صاحب اسی لیے کہتے ہیں کہ ''روایت میں کوئی زمانہ آتا ہے نہ جاتا ہے''، یعنی روایت تاریخ سے ماورا چیز ہے۔ اقبال قصہ قدیم و جدید کو دلیلِ کم نظری کہتے ہیں۔ جس طرح جدیدیت نے یہ تصور کیا کہ فرد اپنی تنہائی و انفرادیت کا کامل تجربہ کر کے، اپنی بے مثال، دیوتائی تخلیقی صلاحیتوں کا مظاہرہ کر سکتا ہے، اسی طرح

قوم، تہذیب اور روایت کے سلسلے میں یہ سمجھا جانے لگا کہ وہ اپنی مذکورہ خود مکتفی ساخت کے جملہ امکانات کو بروئے کار لاکر معجزے دکھا سکتی ہے۔ اصل، خالص، خود اپنے آپ میں قائم ہونے جیسی خصوصیات کو راہ نما بنا کر قوم، تہذیب اور روایت جن امکانات سے آشنا ہوتی ہیں، انھیں انسانی تخیل پوری طرح گرفت میں نہیں لے سکتا۔

بلاشبہ قوم، تہذیب اور روایت ایک ہی شے کے تین نام نہیں ہیں۔ ان میں ایک بات مشترک ہے: یہ تینوں ''جدید تصور'' ہیں۔ صرف اس لیے نہیں کہ انھیں جدید عہد میں وضع کیا گیا، بلکہ اس لیے بھی کہ بہ طور تصور ان میں جدیدیت کی بنیادی خصوصیات ہیں، جن میں خود مکتفی ہونے کی خصوصیت بہ طورِ خاص قابلِ ذکر ہے۔ چوں کہ خود مکتفی تصور ہیں، اس لیے ان کی وضاحت کے بنیادی دلائل تاریخ سے نہیں لائے جاتے۔ تاریخ کا حوالہ ضرور آتا ہے مگر وہ ایک تو وہ حد درجہ انتخابی مثالیں ہوتی ہیں، یعنی اسی تاریخ سے بہت سی مثالوں کو نظر انداز کیا جاتا ہے، دوسرا ان مثالوں کی تعبیر بھی انتخابی ہوتی ہے، یعنی زیادہ تر اسلامی تصوف کا تناظر استعمال کیا جاتا ہے، اس مسلم فلسفے کا نہیں جو بنیادی سوال اٹھاتا ہے، جیسے ابولعلا معری، ابن طفیل، ابن رشد۔ موضوعیت، جدید ادب اور قوم و تہذیب و روایت کے تصورات میں قدر مشترک ہوتی ہے۔ معروضیت، ارضیت، حسیات، جسمیت، شئیت، اشیا کے تنوع کی کوئی جگہ نہیں ہوتی۔ البتہ جدید ادب میں حسیات، جسمیت اور شئیت کی گنجائش ہوتی ہے، تاہم ان پر موضوعیت غالب رہتی ہے۔ یہ موضوعیت، واحد قطعی مرکز کی طرف مسلسل رجوع کرتے رہنے کی پیداوار کہی جا سکتی ہے۔ جدیدیت میں یہ مرکز فرد کی بشریت ہے، جسے کسی اور ماورائی سہارے یا ذریعۂ علم کی ضرورت نہیں۔ قوم میں یہ مرکز غیر مبہم آئیڈیالوجی ہے جو ایک زبان، ایک مذہب سے عبارت ہے۔ تہذیب و روایت میں یہ مرکز مابعدالطبیعیاتی ہے۔

اردو میں کلاسیکیت کا ڈسکورس ایک طرف اس ثنوی رشتے کی مدد سے خود کو واضح کرتا ہے جو اس نے جدیدیت سے قائم کیا ہے؛ کلاسیکیت کے دلائل کی سب آگ جدیدیت کی غیر مصالحانہ مخالفت سے حاصل ہوتی ہے، دوسری طرف وہ اس فاصلے میں اپنا اظہار کرتا ہے جو اس نے معاصر ادب سے قائم کیا ہے اور مسلسل برقرار رکھا ہے۔ یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ معاصر ادب سے کلاسیکیت کے ڈسکورس کی بیگانگی، جدیدیت سے اس کے ابا کا راست نتیجہ ہے۔ گزشتہ صفحات میں ہم یہ تو واضح کر آئے ہیں کہ کلاسیکیت، روایت اور تہذیب تینوں جدیدیت کو اپنا حریف گردانتی ہیں، مگر اس بات کو واضح کرنا باقی ہے کہ وہ جدیدیت کون سی ہے؟ ابھی تک ہم نے جدیدیت کو اس مغربی جدیدیت کے مفہوم میں زیادہ تر استعمال کیا ہے، جو فرد کی خود مکتفی بشریت سے عبارت ہے، یعنی فرد کا اپنی

بشریت میں وہ اعتقاد جو اسے دوسرے، تاریخی، اساطیری، مذہبی ذرائع سے بے نیاز کرتا ہے؛ وہ باقی سب دیوتاؤں، خداؤں، سورماؤں سے بیگانگی اختیار کرتا ہے اور تمام طرح کی دیوتائی اور خدائی صفات خود اپنے اندر موجود تصور کرتا ہے۔ وہ روایت سے اس لیے باغی ہوتا ہے کہ وہ کسی دوسرے تاریخی عہد، دوسرے اشخاص، دوسروں کے وضع کیے ہوئے تصورات سے عبارت ہوتی ہے، جو اس کے مستند، حقیقی وجود کے اظہار میں حائل ہوتی ہے، نیز وہ پُراعتماد ہوتا ہے کہ وہ خود ''روایت سازی'' کرسکتا ہے جو ماضی کی روایت سے مختلف، درجے میں کم تر ہوسکتی ہے، مگر وہ اس کے لیے حقیقی ہوتی ہے کہ اس پر اس کے دست خط ہوتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اردو میں اس یورپی جدیدیت کے بعض تصورات ظاہر ہوئے ہیں، لیکن اس کے سوا بھی بہت کچھ ہے، جسے شاید ہی واضح کیا گیا ہو۔ انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے ابتدائی عشروں میں اس اردو جدیدیت پر لکھا جانے لگا تھا جس کی اوّل اوّل نمائندگی حالی اور ان کے معاصرین کر رہے تھے۔ اس ضمن میں سر عبدالقادر کی *A New School of Urdu Poetry*، موہن سنگھ دیوانہ کی *Modern Urdu Poetry* اور عبدالقادر سروری کی جدید اردو شاعری قابلِ ذکر ہیں۔ سر عبدالقادر نے بہ زبان انگریزی لکھا کہ ''اردو واحد زبان ہے جو ملک کو قومی ادب بہم پہنچانے کی صلاحیت رکھتی ہے۔''

> یہ (اردو) واحد زبان ہے جو ملک کو قومی ادب بہم پہنچانے کی صلاحیت رکھتی ہے، جس (قومی ادب) کے بغیر کوئی قوم ترقی نہیں کرسکتی، کیوں کہ قوم جو کچھ ہے، اسے بنانے میں ادب کا کردار معمولی نہیں ہوتا۔[19]

گویا جدید اردو شاعری کی امتیازی خصوصیت اس کا ''قومی'' ہونا ہے۔ بعد میں اسی بات کو ن م راشد نے جدید شعرا کی خصوصیات بیان کرتے ہوئے آگے بڑھایا۔

> یہ شاعران متضاد اور فکری اسلوبوں کا نتیجہ تھے جو اردو ادب میں داخل ہو چکے تھے۔ ان میں سے کئی نے مغربی تعلیم حاصل کی تھی اور بعض نے انگریزی ادب کا سخت مطالعہ بھی کیا تھا۔ ساتھ ہی ان کے ذہن کے دروازے نئی معلومات کے لیے وا تھے اور یہ وہ فکری پہلو ہے جس میں انھیں اور حالی کو بہت کامیابی نصیب ہوئی تھی۔ نئے نئے علوم مثلاً نفسیات اور نفسیاتی تجزیہ جو علم کا نیا معیار قرار پاتے تھے اور اس کے ساتھ ساتھ ملکی اور غیر ملکی سماجی اور سیاسی تحریکوں کا شعور اور ان میں عملی حصے نے مل کر انھیں ایک ایسی نئی زندگی دی جو حالی، آزاد اور اقبال کی شعوری کیفیات سے بالکل مختلف اور روایتی شاعری کی راہ سے مکمل علاحدگی کے مترادف تھی۔[20]

واضح رہے کہ راشد نے یہاں مغربی جدیدیت کے چند منتخب عناصر پیش کیے ہیں؛ کچھ ایسے عناصر کا ذکر بھی کیا ہے، جنھیں صرف اردو کی جدیدیت کی پہچان کہنا چاہیے۔ ان میں معاصر ملکی و غیر ملکی سیاسی تحریکوں کا شعور بہ طور خاص قابلِ ذکر ہے۔ بیسویں صدی کے پہلے نصف میں معاصر ملکی صورتِ حال استعماریت سے عبارت تھی۔ راشد کا تجزیہ درست ہے کہ حالی کے یہاں اس کا قابلِ ذکر

شعور نہیں تھا۔[۲۱] گویا حالی جس جدید شاعری کی نمائندگی کر رہے تھے، اس کی اساس ''روایتی اردو شاعری'' سے اس بے زاری پر تھی جس کا محرک برطانوی تعلیمی اصلاحات تھیں، اور یہی بات حالی کے ''جدید شاعری'' کے تصور کو محدود کرتی تھی، مگر حالی ان جدید مغربی علوم تک براہ راست رسائی سے قاصر تھے، جن کے مطالعے کا موقع راشد کی نسل کو ملا تھا۔ لیکن ایک چیز اردو کی جدیدیت میں (جو کئی منازل سے گزری ہے، حالی کا عہد اس کا ابتدائی، عبوری عہد تھا) پہلے دن سے تھی، وہ تھی قومی شاعری۔ یہ ایک ایسا پہلو تھا جو اردو جدیدیت کو مغربی جدیدیت سے الگ کرتا ہے؛ یہ جدیدیت کا ایک دیسی (indigenised) متن تھا۔ واضح رہے کہ جدیدیت کی ایک اور صورت بھی اردو شاعری میں پہلے سے موجود تھی جس کا مؤثر اظہار بیدل اور غالب کی شاعری میں خاص طور پر ہوا ہے۔ راشد جس جدیدیت کا تصور پیش کر رہے ہیں، یہ نوآبادیاتی عہد میں یورپی جدیدیت کے ساتھ مکالمے (negotiation) کے نتیجے میں رونما ہوئی۔ یہ نہ صرف مغربی جدیدیت سے (جس کے نمائندے ٹی ایس ایلیٹ، ایذرا پاؤنڈ، ییٹس، بادلیئر، ملارمے، رلکے وغیرہ ہیں) مختلف ہے، بلکہ اس جدیدیت سے بھی جدا ہے جسے ''استعماری جدیدیت'' کہنا چاہیے، جسے انیسویں صدی کے اواخر میں استعماری حکمران اپنے اصلاحاتی ایجنڈے کے ذریعے متعارف کروا رہے تھے۔ نوآبادیاتی عہد میں وضع اور رائج ہونے والی ''مقامی جدیدیت'' میں قوم کا وہ تصور ایک یا دوسری شکل میں موجود چلا آتا ہے، جو متعارف تو یورپی اثر سے ہوا، مگر جس نے برصغیر کے حقیقی سیاسی حالات کے تحت خاص صورت اختیار کی۔ اردو میں جدیدیت پر ابتدائی تحریروں میں اس جانب واضح اشارے ملتے ہیں۔ عبدالقادر سروری لکھتے ہیں:

> قومیت اور وطنیت کا احساس اور آزادی کی روح جدید اردو شاعری کا بڑا وصف ہے۔ قومیت اور وطنیت کا احساس اردو شاعروں کے ذہن میں آ ہی نہیں سکتا تھا۔ یہ چیز یورپ اور خصوصاً انگریزوں کا تحفہ ہے، جن کی قومیت اور وطنیت تنگ نظری کو پہنچ گئی ہے۔ مشرق میں مذہب کا خیال قوموں کا محرک ہوا کرتا ہے، اسی لیے آج بھی قومیت اور مذہب کے جذبات میں گڑبڑ ہو جانے سے ہمارے ذہنوں میں عجیب کش مکش پیدا ہو گئی ہے۔[۲۲]

''قومیت اور آزادی'' نوآبادیاتی عہد کی اردو شاعری میں ظاہر ہونے والی جدیدیت کے دو مرکزی عناصر ہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ جدید شاعروں کے یہاں یہ دونوں عناصر بہ یک وقت کارفرما ہوتے ہیں؛ کہیں ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو اور کہیں ایک دوسرے کا ضمیمہ بنتے ہوئے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ اردو جدیدیت جس آزادی کا تصور کرتی ہے، وہ اپنے ''آج'' یعنی قومی صورتِ حال کے تناظر میں کرتی ہے۔ شاید ہی کسی جدید اردو شاعر کے یہاں اس آزادی کا اظہار ہوا ہو جو عدمیت یا نفی کامل کا حامل ہو، جسے مغربی جدیدیت کے فلسفے میں پیش کیا گیا ہے۔ یہ تو درست ہے کہ ''آزادی جس کے اردو شاعر متلاشی نظر آتے ہیں، وہ محض سیاسی نہیں ہے، بلکہ اس کا دائرہ وسیع تر

ہے۔ اس میں ہر قسم کی بے جا بندش سے خلاصی کی سعی شامل ہے۔[۲۳]" مگر جن بندشوں سے جدید اردو شاعر آزادی چاہتے ہیں، ان کا لازماً سیاسی پہلو ہے۔ یہاں تک کہ وہ جنس، اخلاقیات، مذہبی تصورات سے جس آزادی کی آرزو کرتے ہیں، اس کا بھی سیاسی رخ ہے۔

اس سے یہ غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کہ بیسویں صدی کے تمام جدید شعرا نے اسی طرز کی قومی شاعری لکھی ہے، جس کی ابتدائی مثالیں حالی، شبلی، اکبر کے یہاں ملتی ہیں، اور جسے بعد میں نقطۂ عروج پر اقبال نے پہنچایا۔ "قومی شاعری" قوم کے امتیازی تصور کو تفاخر آمیز پیرائے میں پیش کرتی ہے۔ نیز قومی شاعری میں قوم کی آزادی کا پُرشکوہ بیان ہوتا ہے مگر اس میں جدیدیت اور اس کی روح آزادی سے بے زاری پائی جاتی ہے۔ جب کہ جدید شعرا جدیدیت کی روح آزادی کو برقرار رکھتے ہوئے، قومی شناخت کا سوال اٹھاتے ہیں۔ ان کے لیے قوم ایک بنا بنایا تصور نہیں ہے، جسے وہ اپنے شعری تخیل میں حاکمانہ حیثیت دیں۔ ایک حقیقی جدید شاعر کسی تصور کو حاکمانہ مرتبہ نہیں دیتا؛ وہ تمام مقتدر تصورات پر استفہام قائم کرنے ہی میں اپنی تخلیقی آزادی دیکھتا ہے۔ وہ قوم کے رائج تصورات کو بھی اسی طرح contest کرتا ہے، جس طرح جنس، مذہب، سیاست، معاشرت، شاعری کے اسالیب، تکنیکوں، ہیئتوں کو contest کرتا ہے۔

یہ تفصیل پیش کرنے کا مقصد یہ واضح کرنا ہے کہ اردو کلاسیکیت کا ڈسکورس جس جدیدیت کو اپنی ضد قرار دیتا ہے، وہ اصل میں "یورپی جدیدیت" ہے، اردو کی "مقامی جدیدیت" نہیں، مگر کلاسیکیت اور روایت کے ڈسکورس میں دونوں اقسام کی جدیدیت کا فرق نہیں کیا گیا؛ دونوں کو ایک ہی چھڑی سے ہانکنے کی روش اختیار کی گئی ہے۔ جیسا کہ پہلے ذکر ہوا، یورپی جدیدیت بھی ایک مجرد اصطلاح ہے۔ یورپ میں کئی طرح کی جدیدیتیں ہیں۔ ہمارے یہاں برطانوی جدیدیت کے اثرات، استعماری فضا میں مرتب ہوئے۔ جن لوگوں نے اپنی برطانوی تعلیمی اصلاحات کے تحت اپنی ثقافت کو حقیر سمجھا اور ترقی کے لیے انگریزی زبان، انگریز کلچر، انگریزی آداب، انگریزی ادب کی آرزو کی (جس کی مثال گزشتہ صفحات میں نظم طباطبائی کی نظم کے اشعار میں پیش کی گئی ہے) اور ان سب کے ذریعے اپنی نئی شناخت قائم کی، وہ استعماری جدیدیت کے علمبردار بنے، انھیں اگر کلاسیکیت اور روایت کی بحثوں میں تنقید کی سان پر چڑھایا گیا ہے تو بالکل بجا ہے، مگر جس ادب میں معاصر قومی صورتِ حال اور تخیل کی حقیقی آزادی ایک ساتھ ظاہر ہوئی، وہ اردو کی مقامی جدیدیت تھی، اور اسے لحاظ میں رکھا جانا چاہیے تھا۔ اردو کلاسیکیت کا ڈسکورس اس مقامی جدیدیت کو "یورپی جدیدیت" کا ظل قرار دے کر اس کی مخالفت میں سرگرم ہوتا ہے۔ اس کے ایک سے زیادہ اسباب

ہو سکتے ہیں۔ اردو کی مقامی جدیدیت، یورپی علوم سے استفادہ کرتی ہے۔ کلاسیکی عہد کے ادب سے منقطع ہونے کا اعلان کرتی ہے؛ غزل کے بجائے اس جدید نظم میں اپنا اظہار کرتی ہے، جسے یورپ ہی سے لیا گیا۔ نیز کلاسیکی شعری زبان کو کلیشے قرار دے کر، ایک نئی زبان وضع کرنے کی سعی کرتی ہے۔ لیکن یہ سب مقامی جدیدیت کی بالائی سطح ہے۔ اس سطح پر یہ جس قدر یکسر نئی دکھائی دیتی ہے، ہے نہیں۔ مثلاً اردو شاعری نے پہلے فارسی سے اصناف مستعار لیں، زبان، اسالیب اخذ کیے، مگر ان سب کو ''مقامی'' بنایا۔ گویا اردو شاعری کی روایت میں دوسری تہذیبوں سے رسم و راہ پہلے سے چلی آتی ہے۔ یہاں تک کہ برصغیر میں لکھی جانے والی فارسی شاعری کا سبک ہندی، ایرانی شعری اسالیب سے اپنی واضح الگ پہچان رکھتا ہے۔ جدید اردو شاعری نے بھی ''یورپی اثرات'' کو مقامی بنایا۔ کلاسیکی شاعری میں مقتدر ہیئتوں کو چیلنج کرنے کا توانا رویہ تھا جو شیخ و زاہد و برہمن اور مذہب کی رسمی علامتوں پر تنقید کرتا تھا، یہی رویہ جدید شاعری میں بھی موجود ہے۔ فرق یہ ہے کہ اب مقتدر ہیئتیں بدل گئی ہیں۔ کلاسیکی شاعری میں کفر کی مدح سرائی، اپنے زمانے کی مقتدر ہیئتوں کو چیلنج کرنے کی غرض سے ہے۔ جدید شاعری میں جنس، مذہب، اخلاق، سیاست، قوم کے مقتدر تصورات پر استفہام ملتا ہے۔ اس بنا پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ اردو میں کلاسیکیت کا ڈسکورس جس جدیدیت کو مسترد کرتا ہے، وہ بیرونی، مسلط کی ہوئی، اوڑھی ہوئی نہیں ہے، بلکہ مقامی، اختیاری اور باطنی سطح پر محسوس کی گئی ہے۔ اس کے سوالات، مسائل اسی سے مخصوص ہیں اور انھیں پیش کرنے کی شعری زبان اس کی اپنی ہے۔ یہ حقیقت کلاسیکیت اور روایت کے مباحث میں جگہ نہیں پا سکی، جس سے کئی مغالطوں نے جنم لیا۔

جس طرح روایت کا تصور، ایک جدید تصور ہے، اسی طرح کلاسیک، کلاسیکل، کلاسیکیت کی اصطلاحات بھی یورپی الاصل ہیں۔ اب آیئے دیکھتے ہیں کہ انگریزی میں لفظ کلاسیک، کلاسیکی، کلاسیکیت کن معنوں میں استعمال ہوتا ہے، اور ہمارے یہاں اسے کس مفہوم میں استعمال کیا گیا ہے۔ فرانسیسی ساں بیو (Charles Augustin Sainte-Beuve) (۱۸۰۴ء-۱۸۶۹ء) اور امریکی برطانوی ٹی ایس ایلیٹ نے بالترتیب ۱۸۵۰ء اور ۱۹۴۴ء میں ''کلاسک کیا ہے؟'' کے عنوان سے مضامین لکھے ہیں، دونوں کے اردو تراجم ہوئے ہیں اور خاصے پڑھے بھی گئے ہیں۔ علی جاوید نے کلاسیکیت اور رومانویت کے عنوان سے مرتبہ کتاب میں یہ دونوں مضامین یکجا کیے ہیں۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ ان مضامین میں کلاسیک کا جو تصور پیش ہوا ہے، وہ اردو میں عام طور پر سامنے نہیں رکھا گیا۔ کلاسیک کا لفظ رومیوں نے طبقۂ اعلیٰ کے لیے استعمال کیا، جس کی مخصوص آمدنی ہو۔ کم آمدنی والوں کے لیے infra classem کی اصطلاح استعمال کی گئی۔ گیلیوس (Aulus Gellius) نے

اسے استعاراتی معنوں میں استعمال کیا، اور اس سے مراد معتبر اور ممتاز مصنف لیا۔ رومیوں کے لیے یونانی کلاسیک تھے، اور نشاۃ ثانیہ میں وہ دونوں اہلِ یورپ کے لیے کلاسیک بنے۔ انگریزی، جرمن، فرنچ، اطالوی کا جدید ادب پہلے انھی کلاسیک کی نقل، پھر ان سے انحراف (جسے رومانویت اور پھر جدیدیت کا نام ملا) کے نتیجے میں سامنے آیا۔ اہم بات یہ بھی ہے کہ کلاسیک کا مخصوص تصور یورپ کے جدید ادیبوں نے قائم کیا۔ خود یونانی اور لاطینی ادیب اپنے ادب کو اس مفہوم میں کلاسیکی نہیں کہتے تھے جو مفہوم جدید عہد کے یورپی مصنفوں نے وضع کیا۔ ساں بیو کے مطابق کلاسیک کا اطلاق صرف مخصوص ادیب پر ہوتا ہے، نہ کہ ایک عہد کے سب ادیبوں پر۔ جب کہ ہم پورے عہد کو کلاسیکی کہتے ہیں (غالباً ٹی ایس ایلیٹ کے اثر سے کہ وہ کلاسیکل عہد کی ترکیب استعمال کرتا ہے)۔ ساں بیو کہتے ہیں:

ایک حقیقی کلاسیک وہ مصنف ہے جس نے انسانی ذہن کو مالا مال کیا ہو، اس کے خزانوں میں اضافہ کیا ہو اور اس کے ایک قدم آگے بڑھنے کا سبب بنا ہو، جس نے کسی اخلاقی، نہ کہ غیر یقینی سچائی کو دریافت کیا ہو، یا اس دل میں کسی ابدی ولولے کو منکشف کیا ہو جہاں سب کچھ معلوم اور دریافت شدہ دکھائی دیتا ہے؛ جس نے اپنے خیال، مشاہدے یا ایجاد کو، خواہ وہ کسی بھی ہیئت میں ہو، شرط یہ ہے کہ اسے وسیع اور عظیم بنایا ہو، نفیس بنایا ہو اور باشعور بنایا ہو، حکمت سے لبریز کیا ہو اور اسے اپنے آپ میں خوب صورت بنایا ہو؛ جس نے سب کو اپنے مخصوص اسلوب میں مخاطب کیا ہو، ایک ایسا اسلوب جو پوری دنیا کا محسوس ہوتا ہو، نیا ہو مگر نئی الفاظ سازی کے بغیر ہو، نیا اور پرانا، سہل معاصر مگر سب زمانوں کا ہو۔[۲۴]

یہ خصوصیات مثالی ہیں اور مصنف کو ''خدائی صفات'' کا حامل قرار دیتی محسوس ہوتی ہیں۔ ان کے پس منظر میں ادب کا یہ تصور کارفرما نظر آتا ہے کہ وہ قوم، زبان، زمانے کی حد بندیوں سے ماورا ہوتا ہے، خدا کی مانند۔ اسی لیے ساں بیو ایک طرف روم کے ہوریس، برطانیہ کے پوپ، فرانس کے بولیو، ہندوستان کے والمیکی اور ویاس اور ایران کے فردوسی کو کلاسیک کی مثال کے طور پر پیش کرتا ہے۔ کوئی مصنف کیوں کر اپنے زمانے، وطن، قوم، تاریخ سے ماورا ہوسکتا ہے؟ اس کے جواب میں ساں بیو ''ہم وضعیت، حکمت، اعتدال اور تعقل'' کو بہ طور شرائط پیش کرتا ہے، اور ان میں تعقل کو اوّلیت دیتا ہے۔ تعقل کو وہ شینئر (Marie-Joseph Chenier) کے حوالے سے واضح کرتے ہوئے کہتا ہے کہ نیکی، ذکاوت، صلاحیت اور روح تک تعقل کی صورتیں ہیں۔ جب تعقل عمل میں آتا ہے تو یہ نیکی ہے؛ تعقل کو ارتفاع حاصل ہو تو یہ ذکاوت ہے؛ قابلیت کے ساتھ تعقل کا تجربہ کیا جائے تو یہ صلاحیت یا ٹیلنٹ ہے اور تعقل نفاست کے ساتھ عمل میں ظاہر ہو تو یہ روح ہے۔ یوں لگتا ہے کہ ساں بیو کو ایک ایسے ابدی و آفاقی اصول کی تلاش تھی جس کی مدد سے وہ پوری دنیا کے بڑے ادب کے ہمیشہ باقی رہنے کی خصوصیت کی وضاحت کر سکے، لیکن جس کا حصول آسان نہ ہو۔ اسے یہ اصول

تعقل میں دکھائی دیا۔ تعقل کو ارتفاع، قابلیت، نفاست سے وابستہ کرنا آسان نہیں۔

ٹی ایس ایلیٹ کا کلاسیک کا تصور ساں بیو کی نسبت محدود بھی ہے کچھ مختلف بھی۔ یوں لگتا ہے کہ اس کے سامنے ساں بیو کا مضمون نہیں تھا۔ وہ پختگی (maturity) کو کلاسیک کی اوّلین شرط قرار دیتا ہے۔ اس پختگی کا تعلق صرف مصنف سے نہیں، بلکہ زبان اور تہذیب کے ساتھ بھی ہے۔

ایک کلاسیک اس وقت ظہور میں آتی ہے، جب کوئی تہذیب کامل ہوتی ہے۔ جب اس کا زبان و ادب کامل ہوتا ہے۔ ساتھ ساتھ وہ کسی کامل ذہن دماغ کی تخلیق ہوتی ہے۔ دراصل یہ اس تہذیب اور اس زبان کی اہمیت اور ساتھ ساتھ کسی منفرد شاعر کے دماغ کی جامعیت ہے جو کسی تخلیق کو آفاقیت کا درجہ عطا کرتی ہے۔[۲۵]

ساں بیو کلاسیک کو زبان اور تہذیب کے ساتھ نہیں جوڑتا، بلکہ ادیب کے تعقل کے ساتھ جوڑتا ہے۔ نیز اس کی نظر میں کلاسیک آفاقی ہوتا ہے، جب کہ ایلیٹ آفاقی کلاسیک اور ایک زبان کے کلاسیک میں فرق کرتا ہے۔ ایلیٹ نے یہ سارا مضمون دراصل ورجل کو آفاقی کلاسیک کے طور پر پیش کرنے کی غرض سے لکھا ہے۔ چناں چہ وہ رومی تہذیب اور لاطینی زبان کو پختگی کا حامل قرار دیتا ہے، گویا ورجل کبھی ایک آفاقی کلاسیک کے طور پر سامنے نہ آ سکتا، اگر اس کا تعلق رومی تہذیب اور لاطینی زبان سے نہ ہوتا۔ ایلیٹ نے اس مضمون میں اسی منطق سے کام لیا ہے، جسے وہ انفرادی صلاحیت اور روایت کے تصور میں پیشِ نظر رکھتا ہے۔ روایت، ایک شخص کی صلاحیت سے بڑی ہوتی ہے۔ ساں بیو کے یہاں جو مرتبہ تعقل کا ہے، وہ ایلیٹ کے یہاں روایت کا ہے۔ بلاشبہ یہ فرق دونوں کے زمانے سے پیدا ہوا ہے۔ ساں بیو نے انیسویں صدی کے فرانس میں کلاسیک پر لکھا، جب رومانویت کا خاتمہ ہو رہا تھا اور اس کی جگہ علامت پسندی لے رہی تھی، مگر ساں بیو روشن خیالی کے نظریات میں یقین رکھتا محسوس ہوتا ہے، جو تعقل کو اولیت دیتے ہیں۔ جب کہ ایلیٹ نے یہ مضمون ۱۹۴۴ء میں اس وقت لکھا تھا جب دوسری عالمی جنگ اپنے اختتام کی طرف بڑھ رہی تھی۔ اگرچہ اس مضمون میں کہیں اس جنگ کا ذکر نہیں، سوائے اس اشارے کے کہ اسے لائبریری سے کتب کے حصول میں دشواری ہوئی، تاہم اگر ایلیٹ کے مضمون کو دوسری عالمی جنگ کے تناظر میں پڑھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ پہلی بڑی جنگ کی مانند، دوسری بڑی جنگ بھی معاصر یورپی تہذیب کے بڑے ہونے پر سوالیہ نشان لگا رہی تھی اور کسی کلاسیک کے وجود میں آنے کے امکان کی نفی کر رہی تھی۔ اسی لیے ایلیٹ، کلاسیک کی تلاش میں قدیم روم کی طرف جاتا ہے۔ علاوہ ازیں ایلیٹ جدیدیت کا ایک ایسا تصور بھی رکھتا تھا جو روشن خیالی کے عہد کی تعقل پسندی کو شک کی نظر سے دیکھتا تھا۔ ایلیٹ امریکی تھا جو ترکِ وطن کر کے برطانیہ آباد ہوا تھا۔ جے ایم کوٹزی نے ایلیٹ کے اسی مضمون پر لکھتے ہوئے

کہا ہے کہ وہ ورجل کے ذریعے برطانوی بننے کی کوشش کرتا ہے۔ کوٹزی کے مطابق ایلیٹ کلاسیک کی اس تعبیر کی روشنی میں اپنی ایک نئی شناخت بنانے کی سعی کرتا ہے؛ ایک ایسی نئی شناخت جس کی بنیاد امیگریشن، آباد کاری، ثقافتی انجذاب وغیرہ کی بجائے عالمیت یا کوسموپولیٹن ازم پر ہو۔ ورجل اور ڈانٹے اسی عالمیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔[۲۶] یوں بھی امریکیوں کے لیے یونان و روم کی وہ اہمیت نہیں جو یورپ کے لیے ہے۔ دوسری طرف یورپ نے یونان و روم سے اپنا رشتہ، نشاۃ ثانیہ کے دوران میں قائم کیا تھا، یعنی یونان و روم کی شکل میں اپنے عظیم ثقافتی آباء تلاش کیے تھے۔ ورجل کے ذریعے برطانوی بننے کی ایلیٹ کی آرزو بھی قریب قریب ایسی ہی ہے۔ کوئٹزی کے اس مضمون سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ جدید عہد میں جلاوطنی کی حالت کس طرح لکھنے والوں کو مسلسل اور کئی سطحوں پر مضطرب رکھتی ہے اور وہ اس سے عہدہ برآ ہونے کے لیے کس طرح اپنی جڑوں کی تلاش میں رہتے ہیں۔ ایلیٹ اپنی جڑیں اس ثقافت میں تلاش کرتے ہیں جو کلاسیک کی طرح آفاقی ہے۔ ایلیٹ نے روایت کا تصور بھی پورے یورپ کی صدیوں پر پھیلی تاریخ میں تلاش کیا ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اردو والوں کو ساں بیو کے تعقل کے بجائے ایلیٹ کا زبان اور تہذیب میں جڑیں رکھنے والا کلاسیک کا تصور زیادہ قابلِ قبول لگا ہے۔

اردو میں کلاسیک مصنف کی بحث بہت کم ہوئی۔ کلاسیک کی جگہ عظیم شاعر یا خدائے سخن کی بحثیں ضرور ہوئیں (خدائے سخن میر کہ غالب کے عنوان سے ہونے والی بحثیں)، جو ٹی ایس ایلیٹ کے ایک زبان کے کلاسیک کے مفہوم کے متوازی سمجھی جا سکتی ہیں۔ اردو میں کلاسیکی عہد کی اصطلاح رائج ہوئی، جسے ۱۸۵۷ء کے بعد شروع ہونے والے جدید عہد سے الگ اور مختلف قرار دیا گیا ہے۔ ولی سے غالب تک کے شعرا کو کلاسیکی قرار دیتے ہوئے، لفظ کلاسیک کے ان مفاہیم کو پیشِ نظر نہیں رکھا گیا جو اس اصطلاح سے مخصوص ہیں، اور جسے خود اردو والوں نے بھی پیش کیا ہے۔ مثلاً محمد ذاکر لکھتے ہیں:

> کلاسیکیت کو زمانیت اور مقامیت میں محدود نہیں کیا جا سکتا۔ کلاسیکیت سے مراد یہ ہے کہ فن پارے میں ایسی جاذبیت ہو، فکر و خیال کو تازہ کرنے والی یا دل میں یک گونہ مسرت یا انشراح کی کیفیت پیدا کرنے والی ایسی صلاحیت ہو جس کی وجہ سے وہ دیر تک زندہ رہ سکے۔ کلاسیکی فن پارہ، فنکار کے مزاج کے رچاؤ اور پختگی کا نتیجہ ہوتا ہے اور یہ رچاؤ اور پختگی اس کے معاشرے کے تہذیبی رچاؤ اور پختگی سے ہم آہنگ ہوتی ہے۔[۲۷]

یہ آراء ایلیٹ کے خیالات سے ماخوذ ہیں، صرف اس فرق کے ساتھ کہ انھوں نے لفظ کلاسیک کا اطلاق مصنف پر اور ذاکر صاحب نے فن پارے پر کیا ہے۔ اس سے کئی الجھنیں پیدا ہوتی ہیں۔ نہ تو ہر مصنف کلاسیک ہوتا ہے، نہ ایک (کلاسیکی) عہد میں سامنے آنے والے سب فن پارے کلاسیکی عظمت کے حامل ہوتے ہیں۔ جب ایک عہد کو کلاسیکی قرار دیا جاتا ہے تو اس عہد کے

سب مصنفین سے فن کی وہی پختگی، کاملیت، رچاؤ اور عظمت تصور کی جانے لگتی ہے، جسے حقیقت میں کوئی کوئی فنکار ہی حاصل کر پاتا ہے۔ ہماری رائے میں کلاسیک مصنف کا تصور، کلاسیکی عہد کے مقابلے میں زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ میر اور غالب کلاسیک ہیں، عظیم ہیں۔ اپنے زمانے کو عبور کر کے آئندہ زمانوں میں بھی ان کی شعری کائنات سے پھوٹنے والا نور پہنچ رہا ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ کلاسیک مصنف اپنے زمانے کو عبور کر جاتا ہے تو اس کا مطلب یہ (بھی) ہے کہ ان کی شاعری اس کاملیت اور جامعیت کو پہنچ گئی تھی، جسے ان کے اپنے تاریخی و ثقافتی تناظر کے علاوہ تناظرات میں بھی سمجھا جا سکتا ہے، ان کی شاعری کے نور سے دیگر زمانوں کے تاریک گوشوں کو منور کیا جا سکتا ہے، اور ان کی شاعری کی ایک ایسی تعبیر کی جا سکتی ہے، جو ان کے اپنے زمانے میں ممکن نہیں تھی؛ ان کے متن کے اطراف اصل میں کھلے ہوتے ہیں یعنی وہ متن open ended ہوتا ہے۔ اگر کسی مصنف کو محض اس کے زمانے کی شعریات اور تاریخی و ثقافتی فضا ہی میں سمجھا جا سکے تو اس کی حیثیت محض تاریخی ہو سکتی ہے، لازمانی کلاسیک کی نہیں۔ ایلیٹ کے کلاسیک کے تصور میں ایک کمی یہ ہے کہ اس نے کلاسیک مصنف کو اس کی تہذیب کی پختگی سے غیر ضروری طور پر وابستہ کیا ہے۔ اوّل یہ کہ اگر تہذیب کی پختگی ہی کلاسیک مصنف کے وجود میں آنے کی شرط ہے تو پھر اس عہد کے ہر مصنف کو کلاسیک ہونا چاہیے، جو آج تک ممکن نہیں ہوا۔ بلاشبہ زمانے کا اثر لکھنے والوں پر ہوتا ہے، مگر یہ اثر سب پر یکساں نوعیت کا نہیں ہوتا۔ تخلیق کار اپنے زمانے کو سیدھا سادہ منعکس نہیں کرتے، اس سے جھگڑتے ہیں، اس سے مکالمہ کرتے ہیں، اس سے فاصلہ اختیار کرتے ہیں، اس کی ملامت بھی کرتے ہیں اور اسے ان باتوں کی طرف متوجہ بھی کرتے ہیں، جن پر اس زمانے کی باقی چیزوں کی نگاہ نہیں جاتی۔ یعنی وہ اپنے زمانے سے ایک مکالماتی رشتہ استوار کر کے، ایک نئے قسم کا زمانہ، ایک نئی طرح کی آرٹ کی تہذیب کو جنم دیتے ہیں۔ دوم یہ کہ کلاسیک مصنف، ان زمانوں میں بھی اپنی شعری دنیا کی آب و تاب قائم رکھتا ہے جو تہذیبی اعتبار سے پختگی سے محروم ہوتے ہیں، نیز دوسری تہذیبوں میں بھی (جن کے تصور دنیا یکسر مختلف ہوں) وہ قابلِ فہم اور قابلِ تحسین ہوتے ہیں۔

ایک اہم بات کی نشان دہی یہاں ضروری ہے کہ کلاسیک کی اصطلاح کی وضاحت تو مغربی تنقید سے اخذ شدہ خیالات کی روشنی میں کی گئی ہے، اور اس کا اطلاق اردو کے کلاسیکی ادب پر کیا گیا ہے، مگر کلاسیکی تنقید سے وہ تنقید مراد لی گئی ہے جس کی بنیاد، ''عربی و فارسی شعریات پر ہے اور عربی و فارسی شعریات کا دائرہ علمِ بدیع و بیان اور معانی کے ساتھ علم عروض و قوافی و قواعد پر محیط ہے۔ یہ بہ طور خاص ہیئت اور اسلوب کے حسن پر اصرار کرتی ہے۔[۲۸]'' اصولاً کلاسیکی تنقید سے مراد وہ اصول ہائے

نقد لیے جانے چاہییں جو کلاسیک مصنف کی عظمت کی بنیادوں کو واضح کر سکیں، اس کی پختگی، کاملیت کی تعبیر کر سکیں۔ اس کے برعکس اردو کی ''کلاسیکی تنقید'' شاعری کی ہیئت اور اسلوب کی ایک ہی ڈھنگ سے وضاحت کرتی ہے؛ وہ اس سوال کا جواب فراہم نہیں کرتی کہ تشبیہہ، استعارے، تمثیل، کنایے اور مختلف شعری صنعتوں کا یکساں استعمال میر و غالب کو بڑا شاعر بناتا ہے، قائم، درد، شاہ نصیر، ذوق، داغ کو اوسط درجے کا۔ اصل یہ ہے کہ کلاسیک مصنف کی عظمت و کاملیت کو نہ تو اردو کی رائج کلاسیکی تنقید گرفت میں لے سکتی ہے نہ کوئی ایک طرزِ نقد۔ البتہ جسے کلاسیکی عہد کہا گیا ہے، اس کے معمول کے لکھنے والوں کی شعریات کی تفہیم، کلاسیکی تنقید کے اصولوں کی روشنی میں کی جا سکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو میں شمس الرحمٰن فاروقی نے شعرِ شور انگیز میں میر کی شعریات کی تفہیم جدید و مابعد جدید تنقید کی روشنی میں کی ہے۔ انھوں نے شعریات کا جو تصور پیشِ نظر رکھا ہے، وہ اصل میں مغربی اور ساختیاتی ہے۔ وہ خود لکھتے ہیں کہ:

> اگر میں مغربی تصورات ادب اور مغربی تنقید سے واقف نہ ہوتا تو یہ کتاب وجود میں نہ آتی۔ کیوں کہ مشرقی تصورات ادب اور مشرقی شعریات کو سمجھنے اور پرکھنے کے طریقے اور اس شعریات کو وسیع تر پس منظر میں رکھ کر دونوں طریقہ ہائے نقد کے بے افراط و تفریط امتزاج کا حوصلہ مجھے مغربی تنقید کے طریق کار اور مغربی فکر ہی سے ملا۔[۲۹]

فاروقی صاحب نے ''بے افراط و تفریط امتزاج'' کی ترکیب وضع کر کے، اس مسئلے کا ایک قابلِ عمل حل نکالا ہے کہ کلاسیکی ادب کی تفہیم میں آیا صرف مشرقی تنقید معاون ہے یا محض مغربی تنقید۔ تنقید کا بنیادی کام ادبی متن کے معنی کی تلاش، تفہیم، تعبیر اور تجزیہ ہے۔ متن پرانا یا نیا، کلاسیکی یا جدید یا مابعد جدید ہو سکتا ہے مگر اس کے معنی کی تلاش کا عمل ایک طرف، متن کے فوری اور تاریخی سیاق کا پابند ہوتا ہے، دوسری طرف معاصر عہد کے تناظر کا۔ اگر آپ صرف متن کے اساسی، واحد معنی تلاش کرنے تک محدود رہیں تو پھر تنقید کے معاصر نظریات کی ضرورت نہیں، لیکن اگر آپ متن کے معانی کی ان کی حدود کو بھی پانا چاہتے ہیں جو متن کی محدود دنیا سے باہر، آپ کی اپنی، معاصر دنیا میں اتری ہوئی ہیں تو معاصر تنقیدی نظریات سے استفادہ کیے بغیر چارہ نہیں، وہ خواہ کہیں کے ہوں۔ شرط یہ ہے کہ یہ استفادہ ایک تنقیدی نظر کے تابع ہو اور اس نظر کا رخ جتنا مغربی تنقید کی طرف ہو، اتنا ہی مشرقی تنقید کی طرف ہونا چاہیے۔ ایک سے عقیدت اور دوسری سے مرعوبیت، دونوں ہی خطرناک ہیں۔ یہ دونوں جذبے، تنقید کے بنیادی عقلی و تجزیاتی عمل کو مجروح کرتے ہیں۔

یہ حقیقت اٹل ہے کہ اردو کا کلاسیکی عہد ایک ایسا گزرا ہوا زمانہ ہے، جس کی تفہیم، خود اس کی شعریات کی روشنی میں کرنے کی کوشش کی جا سکتی ہے، اس کی تحسین کی جا سکتی ہے، تحسین میں مبالغہ

بھی کیا جا سکتا ہے، ان سے کہیں کہیں انسپیریشن بھی لی جا سکتی ہے مگر نہ تو اسے واپس لایا جا سکتا ہے، نہ اس عہد میں جا کر سانس لیا جا سکتا ہے اور نہ اس کے تصورِ دنیا کو اپنے زمانے کی دنیا، ادب، سماج کے لیے حکم بنایا جا سکتا ہے۔ آپ ولی، میر، سودا، آتش، غالب کو سالوں پڑھ سکتے ہیں، ان کی تفہیم کے نئے نئے در وا کر سکتے ہیں، مگر ان کی مانند لکھ نہیں سکتے۔ اسی طرح داستانوں کو سن سکتے ہیں، سن کر خود کو ایک نئی افسانوی، طلسماتی دنیا میں پہنچا محسوس بھی کر سکتے ہیں، داستانوں کی علامتوں کی گرہیں کھول سکتے ہیں، اور ان کی عظمت کو دل سے سراہ سکتے ہیں، مگر ناول چھوڑ کر داستان لکھنا شروع نہیں کر سکتے، ہاں اپنے ناولوں میں کہیں کہیں داستانی علامتوں کو نئے انداز میں برت سکتے ہیں، اس شرط کے ساتھ، ناول داستان نہیں بنے گا۔ اسی طرح مثنویوں کی تحسین کر سکتے ہیں، ان کے بیانیہ انداز کی خوبیوں کو سراہ سکتے ہیں، مگر آزاد یا نثری نظم لکھنا چھوڑ کر مثنوی اختیار نہیں کر سکتے۔ یہی صورت باقی اصناف اور کلاسیکی تنقید کے اصولوں کے ساتھ ہے۔ ہم اپنے زمانے کو لاکھ برا کہیں، اس سے تنفر کریں مگر اس سے لاتعلق ہو کر کسی گزرے عہد میں (خواہ وہ کتنا ہی مثالی ہو) جی سکتے ہیں، نہ اسے واپس لا سکتے ہیں؛ ہمیں جینا تو اپنے عہد کے جہنم ہی میں ہے۔ ساں بیو کے لفظوں میں:

> ہم انھیں (کلاسیک) جاننے پر اکتفا کریں، انھیں گہرائی میں سمجھیں، ان کی تحسین کریں مگر ہم دیر سے آنے والے وہ بننے کی کوشش کریں جو ہم ہیں۔ آئیں ہم اپنے ہی خیالات، اپنے ہی احساسات سے مخلص ہوں، اسی سے بہت کچھ ممکن ہے۔[۳۰]

اپنے ہی خیالات و احساسات سے مخلص ہونا آسان نہیں۔ لوگ خود سے اور اپنے عہد کی آگ سے بچنے کے لیے ماضی یا مستقبل میں پناہیں تلاش کرتے ہیں اور نتیجے میں وہ راستے مسدود کر دیتے ہیں، جن پر چل کر ہی وہ ''بہت کچھ ممکن بنا سکتے تھے۔''

حواشی

۱۔ جارج ایڈورڈ مور، اصول اخلاقیات (ترجمہ: عبدالقیوم) (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء)، ص: ۲۹۹۔

۲۔ ''شہر آشوب اردو شاعری کی مروجہ ہیئتوں: رباعی، مثنوی، قصیدے، مخمس، مسدس وغیرہ میں لکھے جاتے ہیں۔ اسے ایک ایسی صنفِ ادب قرار دیا گیا ہے، جس میں کسی شہر کی تباہی و بربادی کے ساتھ ساتھ عوام کی زبوں حالی، ملک کی معاشی ابتری، انتشار اور عمارتوں اور شہروں کے مٹنے کے غم کا اظہار کیا گیا ہو۔'' (امیر عارفی، ایک تجزیہ (دہلی: شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، ۱۹۹۴ء)، ص: ۳۹)، اگرچہ اسے تین ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے: ابتدا تا ۱۸۵۷ء؛ ۱۸۵۷ء تا ۱۹۰۰ء؛ اور ۱۹۰۰ء تا حال، مگر اس کا زریں عہد ۱۸۵۷ء تک ہی ہے۔ مرزا رفیع سودا بلاشبہ اس صنف کے ممتاز ترین

شاعر ہیں۔ صرف ایک ٹکڑا دیکھیے:

رینکے ہے گدھا آٹھ پہر گھر میں خدا کے — نے ذکر، نہ صلوات، سجدہ نہ اذاں ہے
اور وہ جو ہیں کمزور، سو وہ آن کے بیٹھے — رینی کے جو آگے کی یہ ہر ایک دکاں ہے
اٹھ اٹھ کے دکھاتے ہیں انھیں حال وہ اپنا — دربار رَو اِس عہد میں جو خرد و کلاں ہے
یوں بھی نہ ملا کچھ تو ہر اک پالکی آگے — اس سج سے رسالے کا رسالہ ہی دواں ہے
کوئی سر پہ کیے خاک، گریباں کسو کا چاک — کوئی رووے ہے سر پیٹ، کوئی نالہ کناں ہے
ہندو و مسلماں کا پھر اس پالکی اوپر — ارتھی کا توہم ہے، جنازے کا گماں ہے

[مرزا رفیع سوداؔ، انتخاب سودا (مرتب: رشید حسن خاں) (نئی دہلی: مکتبۂ جامعہ، ۲۰۰۴ء)، ص: ۲۵۵۔ ۲۵۶]

۳۔ عنوان چشتی، اردو میں کلاسیکی تنقید (دہلی: مکتبہ جامعہ، ۲۰۱۲ء)، ص: ۹۔
۴۔ مسعود حسن رضوی ادیب، ہماری شاعری (لکھنؤ: نظامی پریس، ۱۹۳۵ء)، ص: ۷۔
۵۔ ایضاً، ص: ۷۹۔
۶۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شعر شور انگیز، جلد دوم (نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۱ء)، ص: ۴۰۔
۷۔ محمد حسن عسکری، جھلکیاں، حصہ اوّل (مرتب: سہیل عمر، نعمانہ عمر) (لاہور: مکتبہ الروایت، س ن)، ص: ۲۷۷۔
۸۔ محمد عمر میمن، آوارگی: منتخب تراجم (کراچی: آج، ۱۹۸۷ء)، ص: ۲۱۹۔
۹۔ محمد اقبال حسین ندوی، عربی تنقید: عہد جاہلی سے دور انحطاط تک (حیدرآباد: شعبۂ عربی، سنٹرل انسٹی ٹیوٹ آف انگلش اینڈ فارن اسٹڈیز، ۱۹۹۲ء)، ص: ۲۲۵۔
۱۰۔ مولانا عبدالرحمٰن، مراۃ الشعر (حیدرآباد: ۱۹۲۶ء)، ص: ۳۔
۱۱۔ ایضاً، ص: ۲۳۔
۱۲۔ ایضاً، ص: ۶۔
۱۳۔ سید عبداللہ، اردو ادب کی ایک صدی (کلکتہ: عامر بک ڈپو، س ن)، ص: ۶۰۔
۱۴۔ محمد عمر، ''ہندی اسلامی سماج۔ تہذیبی لین دین''، مشمولہ ہند اسلامی تہذیب کا ارتقا (مرتبہ: عماد الحسن آزاد فاروقی (دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۵ء)۔
۱۵۔ شمس الرحمٰن فاروقی، جدیدیت، کل اور آج (دہلی: نئی کتاب پبلشرز، ۲۰۰۷ء)، ص: ۱۸۔
۱۶۔ جیلانی کامران، غالب کی تہذیبی شخصیت (راولپنڈی: خالد اکیڈمی، ۱۹۷۲ء)، ص: ۱۳ تا ۱۵۔
۱۷۔ ایضاً، ص: ۲۴۔
۱۸۔ محمد حسن عسکری، وقت کی راگنی (لاہور: قوسین، ۱۹۷۹ء)، ص: ۱۰۸۔۱۰۹۔
۱۹۔ سر عبدالقادر کے اصل الفاظ یہ تھے:

It is the only language which has the capacity of furnishing a national literature of the country, without possessing which no nation can make any progress worth the name,

as literature plays no significant part in making a nation what it is.

[سر عبدالقادر، New School of Urdu Poetry (لاہور: شیخ مبارک علی بک سیلر، ۱۹۳۲ء، (۱۸۹۸ء))، ص: ۲۔

۲۰۔ ن م راشد، مقالات ن م راشد (مرتبہ: شیما مجید)، (اسلام آباد: الحمرا پبلشنگ، ۲۰۰۲ء)، ص: ۱۸۔

۲۱۔ مولانا حالی کی چند تحریروں میں برطانوی استعمار کے معاشی و ثقافتی استحصال کی طرف اشارے موجود ہیں۔ مثلاً ایک انگریزی نظم کے اردو ترجمے ''زمزمہ قیصری'' کے حواشی میں لکھتے ہیں کہ، ''انگریز مؤرخوں اور شاعروں کو جب یہ منظور ہوتا کہ لوگوں کو اپنی رحم دلی اور انسانی ہمدردی پر فریفتہ اور مسلمانوں پر غضب ناک اور برانگیختہ کریں تو وہ محمود غزنوی اور تیمور وغیرہ کی سختی اور تشدد کو خوب چھڑک چھڑک کر جلوہ گر کرتے ہیں۔ جن حکمتوں اور تدبیروں سے آج کل دنیا کی دولت گھسیٹی جاتی ہے، ان پر برخلاف اگلے زمانے کی جابرانہ لوٹ کھسوٹ کے کچھ اعتراض نہیں ہوسکتا۔''

[الطاف حسین حالی، مقالات حالی، حصہ اوّل (دہلی: انجمن ترقی اردو، ہند، ۱۹۵۷ء)، ص: ۵۳ تا ۶۱]

۲۲۔ عبدالقادر سروری، جدید اردو شاعری (حیدرآباد دکن: ۱۹۳۲ء)، ص: ۷۲۔

۲۳۔ ایضاً، ص: ۷۳۔

۲۴۔ ساں بو، What is Classic، مشمولہ Literary and Philosophical Essays، جلد ۳۲ (نیویارک: کوسموانک، ۱۹۱۰ء)، ص: ۱۲۹۔

۲۵۔ ٹی ایس ایلیٹ، ''کلاسیک کیا ہے؟'' (ترجمہ: جمیل جالبی)، مشمولہ کلاسیکیت و رومانویت (مرتبہ: علی جاوید)، (دہلی: رائٹرس گلڈ، ۱۹۹۹ء)، ص: ۳۵۔

۲۶۔ جے ایم کوٹزی، Stranger Shores (ونٹاژ، ۲۰۰۱ء)، ص: ۷۔

۲۷۔ محمد ذاکر، کلاسیکی غزل (دہلی: خود طبع، ۲۰۰۳ء)، ص: ۱۳۔

۲۸۔ عنوان چشتی، اردو میں کلاسیکی تنقید (دہلی: مکتبۂ جامعہ، ۲۰۱۲ء)، ص: ۹-۱۰۔

۲۹۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شعر شور انگیز، جلد اول (دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۰ء)، ص: ۱۷۔

۳۰۔ ساں بیو، What is Classic، مشمولہ Literary and Philosophical Essays، محولا بالا، ص: ۱۳۵۔

انسانی اختیار کے اثبات و نفی کی کش مکش

(خالدہ حسین کے افسانے کا مطالعہ)

نوآبادیاتی جدیدیت امید اور فریب، خطابت اور سچائی کا کھیل تھی۔ اس کا نقشہ چالاکی اور ذہانت کے ساتھ تیار کیا گیا تھا۔ نئے قسم کے تعلیمی و انتظامی اداروں، ان کی بلند و پُرشکوہ عمارتیں، ریل، تار، نہری نظام (جو ہر ایک کو نظر آتے تھے اور یورپ کی ٹیکنالوجی کی برتری کا قوی احساس پیدا کرتے تھے، نیز انگریزوں کی ہندوستان کی ترقی سے دل چسپی کی طرف دھیان بھی منتقل کرتے تھے) اور اخبارات کے ذریعے یہ امید دلائی جاتی تھی کہ برصغیر یورپ اور اس کے علوم کی نقل سے، یورپ کی مانند ترقی کر سکتا ہے اور اس دلدل سے نکل سکتا ہے جسے قبلِ نوآبادیاتی عہد کی ''ڈسپاٹک حکومتوں'' نے پیدا کیا تھا۔ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی میں پسپائی کے بعد مسلمانوں کے عملیت پسند طبقے کے لیے (جس کی نمائندگی سید احمد خاں کرتے تھے) یہ امید ایک بڑا نفسیاتی آسرا تھی۔ یہ طبقہ اس سوال کو مسلسل دباتا تھا یا کسی دوسرے وقت غور کے لیے ملتوی رکھتا تھا کہ کیا برطانوی حکمران ہندوستان کو اپنی مانند ترقی یافتہ بنانے کی غرض سے سات سمندروں کے طوفانوں کا مقابلہ کرتے آئے تھے؟ نیز سماج کی ترقی کیا ایک خاص نہج پر پہنچے ہوئے علوم کی نقل سے ہوتی ہے یا اس اجتماعی ذہنی رویے کو پیدا کرنے سے ہوتی ہے جو علوم تخلیق کرتا ہے؟ یہ سوال نوآبادیاتی جدیدیت کی پیدا کردہ امید کو ایک فریب ثابت کرتا تھا۔

یورپ، یورپی علوم، نقل، ترقی، آفاقیت جیسے الفاظ نوآبادیاتی جدیدیت کی خطابت (rhetoric) کی تشکیل کرتے ہیں اور برصغیر کی حقیقی صورتِ حال اور سچائی پر پردہ ڈالتے ہیں۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ ''خطابت اور سچائی کا کھیل'' بھی نوآبادیاتی جدیدیت کا وضع کیا ہوا ہے۔ چھاپہ خانہ، اخبار، رسائل، کتابیں (خصوصاً گزیٹئر، رپورٹیں) اور ان کی مدد سے وجود میں آنے والا ''عوامی منطقہ'' جدیدیت کی پیداوار ہیں۔ عہدِ وسطیٰ کی مجموعی خصوصیت ''جسم پر اختیار'' تھا مگر جدیدیت نے ''ذہن پر اختیار'' کو ممکن بنایا۔ ہندوستان کے برطانوی حکمرانوں کی خطابت، ذہن پر اختیار کی کوشش کا دوسرا نام تھا۔ ذہن پر اختیار کی حکمتِ عملی دراصل طاقت کے ذریعے سچائیوں کی

تشکیل سے عبارت ہے۔ یہ اختراع کردہ سچائیاں، معروضی و مادی سچائیوں پر غالب آنے کی لامتناہی جدوجہد کرتی ہیں۔ مختصراً ہم کہہ سکتے ہیں کہ نوآبادیاتی جدیدیت جس خطابت یا اختراع کردہ سچائیوں کی حامل تھی، وہ ہندوستان کی اصل مادی، معاشی، تعلیمی، ثقافتی صورتِ حال پر پردہ ڈالتی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب تک اس زمانے کی خطابت کا تجزیہ نہ کیا جائے، وہ صورتِ حال سامنے نہیں آتی جس میں برصغیر گرفتار ہوا اور جس سے اب تک آزادی کے لیے ہاتھ پاؤں مار رہا ہے۔

برصغیر کا اردو ادیب جن کہانیوں کے ذریعے دنیا، سماج اور کائنات کو سمجھتا آیا تھا، نوآبادیاتی جدیدیت نے اپنی خطابت کے (جس کے اجزا میں آفاقیت، ترقی، روشن خیالی جیسے الفاظ خاص طور پر شامل تھے) بل پر ان کے سلسلے میں شک کو جنم دیا؛ انھیں تاریخی طور پر ازکار رفتہ اور اخلاقی اعتبار سے پست ٹھہرایا؛ انھیں نئے اردو ادیب کے لیے اجنبی ٹھہرایا اور ان باتوں کو روا سمجھنے کی باقاعدہ منطق بھی اختراع کی۔ استعمار کار کو منطق اختراع کرنے اور تسلیم کروانے میں زیادہ مشکل اس لیے پیش نہیں آتی تھی کہ اسے سیاسی طاقت اور عوامی منطقے پر اجارہ حاصل تھا اور سب سے بڑھ کر ذہن پر اختیار کے وسائل میسر تھے۔

بیسویں صدی کے پہلے نصف تک ہمارے ادیب ہمہ قسم کی آزادی کے لیے جدوجہد کرتے رہے، جس میں عوامی منطقے پر استعمار کار کے اجارے کو چیلنج کرنا اور نوآبادیاتی جدیدیت کے بیانیوں کے شور میں اپنی، مقامی آواز کو شامل کرنا تھا۔ ''جدید، قومی، مزاحمتی ادب'' اس جدوجہد کا اہم ہتھیار رہا۔ جیسا کہ ہم اس کتاب میں دُہراتے آئے ہیں کہ ۱۸۵۷ء کے بعد کے اردو ادب میں رونما ہونے والی جدیدیت کا اہم جز اس کا قومی ہونا بھی تھا۔ یہ ایک ایسی خصوصیت تھی جو اردو کے جدید ادب کو انگریزی، فرانسیسی، جرمن، اطالوی جدید ادب سے مختلف ٹھہراتی ہے۔ بہ ہر کیف ''جدید، قومی، مزاحمتی ادب'' اور اس کی سیاسی ضرورت و معنویت (efficacy) نے اس ثقافتی بحران کو فرد کے حقیقی تجربے کی سطح پر محسوس نہیں ہونے دیا جو صدیوں کے تصورات سے یک لخت، کسی ارتقائی ثقافتی عمل سے گزرے بغیر، دست برداری یا بیگانگی کا پیدا کردہ تھا اور یورپی جدیدیت کے (واضح رہے کہ یورپی جدیدیت، نوآبادیاتی جدیدیت سے مختلف ہے۔ دوسری، پہلی کے فلسفے کا استعماری سیاسی رخ ہے) سلسلے میں متضاد، غیر یقینی، کہیں بے دلی اور کہیں غیر عقلی مگر پرجوش تاثرات رکھنے کا نتیجہ تھا۔ بجا کہ اردو کے ادیبوں کو اس ثقافتی بحران کا احساس تو پہلے دن سے تھا (شاعری میں غالب، اکبر، اقبال کے یہاں خصوصاً)، مگر یہ احساس مشرق ومغرب، ایشیا و یورپ کے اساسی ثقافتی فرق کے ذریعے ظاہر ہوا تھا۔ غور کریں تو انیسویں صدی میں اس ثقافتی بحران نے جس ہیئت، جس زبان اور

جن دلائل کے ذریعے اپنا اظہار کیا ہے، وہ ایک ''تجریدی کبیری بیانیہ'' ہے۔ یعنی اس کے دلائل ''علمی، منطقی''، ضرور ہیں، لیکن وہ کسی مخصوص صورتِ حال، کسی ایک شخص کی حقیقی، حسی، داخلی، جذباتی صورتِ حال کو افشا نہیں کرتے۔ ایسے بیانیے سیاسی رخ اختیار کرنے کا غیر معمولی رجحان رکھتے ہیں، مگر وجودی نہیں؛ یعنی لوگوں کو مغرب کے خلاف یا حق میں، مشرق کی موافقت یا مخالفت میں جذباتی طور پر متحرک و مشتعل کر سکتے ہیں اور اس کے ذریعے قومی شناخت کو مستحکم بھی کر سکتے ہیں۔ اسی طرح لوگوں کے دلوں میں ایک کے لیے اندھی عقیدت اور دوسرے کے لیے شدید نفرت پیدا کر سکتے ہیں، لیکن ایک شخص کی پوری ہستی میں اس ثقافتی بحران کا کیا مفہوم ہے یا اس کی روح کی گہرائی میں اس کا کیا مطلب ہے، جب اسے اپنی زندگی کے بنیادی سوالات کا سامنا ہوتا ہے، یا اس کے ذہن کی شعوری و لاشعوری سطحوں میں یہ بحران کیوں کر اپنا احساس دلاتا ہے، جب وہ پوری دیانت داری سے اپنی حقیقی صورتِ حال کا سامنا کرتا ہے، نیز اس کی حقیقی روزمرہ زندگی کے معاملات میں یہ بحران کیا رخ اختیار کرتا ہے، یہ سب سوالات اس ''تجریدی کبیری بیانیے'' کے حاشیے پر رہتے ہیں۔ اس ثقافتی بحران کو تجرید سے نکالنے اور اسے ایک ''زندہ تجربے'' میں ڈھالنے کی اوّلین بامعنی کوشش قرۃ العین حیدر نے کی اور ان کے بعد انتظار حسین اور خالدہ حسین نے۔ البتہ اردو فکشن میں اس کا کم یا زیادہ بیان نذیر احمد (ابن الوقت)، مرزا ہادی رسوا (شریف زادہ)، پریم چند (میدان عمل)، سجاد ظہیر (لندن کی ایک رات) اور عزیز احمد (گریز) کے یہاں ملتا ہے۔

قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین سے پہلے مذکورہ ثقافتی بحران، ''قومی، سماجی، معاشی'' مفہوم میں ظاہر ہوا تھا۔ قرۃ العین حیدر نے اسے ہندوستان کی قدیم ثقافتی تاریخ کے تناظر میں دیکھا۔ انتظار حسین اس ثقافتی بحران کے سلسلے میں ان قدیم اساطیر کی معنی آفریں بحالی کا اقدام کرتے ہیں، جنھیں نوآبادیاتی جدیدیت کی آرزو میں بھلا دیا گیا، مسخ کیا گیا، حاشیے پر دھکیلا گیا یا انھیں نئے عہد میں بے معنی و بے وقعت سمجھا گیا۔ انتظار حسین کے کردار اپنی الجھنوں کو قدیم ہندوستانی، عجمی، سامی اساطیر کی مدد سے سمجھنے اور حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ نوآبادیاتی جدیدیت خود کو محض حال تک محدود رکھتی ہے، زمانۂ حال کو یکسر منفرد سمجھتی ہے اور ماضی و روایت سے ارادی لاتعلقی اختیار کرتی ہے۔ اس تناظر میں انتظار حسین جب اپنے کرداروں کے حال کو ماضی کی کہانیوں سے وابستہ کرتے ہیں تو وقت سے متعلق نوآبادیاتی جدیدیت کے تصور کی تنسیخ کرتے ہیں۔ اس سے نہ صرف گم شدہ اجتماعی یادداشت کی بحالی ہوتی ہے، بلکہ کرداروں کے خیال و تخیل میں بھی وسعت پیدا ہوتی ہے۔ اگرچہ کہیں کہیں خالدہ حسین بھی پرانی اساطیر کی طرف رجوع کرتی ہیں، مگر ضمنی طور پر۔ انتظار حسین کی

مانند، وہ اساطیر کو ازسرِنو تحریر نہیں کرتیں۔ بعض کہانیوں میں ان کی طرف اشارے کرتی ہیں۔ اصل یہ ہے کہ وہ مذکورہ ثقافتی بحران کو اپنے افسانے کا سیاق بناتی ہیں۔ یعنی وہ اس بحران کی راست کہانی نہیں لکھتیں؛ ان کی کہانی کی بنیادی معنویت اس بحران کی روشنی میں نمایاں ہوتی ہے۔ ان کے افسانے کا مرکزی موضوع انسانی وجود ہے۔ ''انسانی وجود'' کا کوئی معنی، تلاش، جستجو اور دریافت کے بغیر قائم نہیں ہوتا۔ جسے انسانی وجود کہا جاتا ہے، وہ نہ مرد ہے، نہ عورت، مسلمان ہے نہ کافر، پاکستانی ہے نہ ہندوستانی نہ، ایشیائی نہ افریقی و یورپی؛ وہ صنفی، مذہبی، لسانی، قومی، ثقافتی شناختوں سے ماورا ہے۔ لیکن چوں کہ انسان ان شناختوں میں گھرا ہے، اس لیے وجود کی جستجو کے دوران میں ان شناختوں سے اس کی مڈبھیڑ لازم ہے، لیکن یہ مڈبھیڑ بنیادی نہیں، ضمنی واقعہ ہے۔ یعنی وجودی سوالات ہی اسے تاریخی و ثقافتی مسائل کے سامنے لا کھڑا کرتے ہیں۔ خالدہ حسین کا افسانہ ہماری توجہ اس جانب مبذول کرواتا ہے کہ انسانی وجود اپنی آزادی اور اپنے معنی کی جستجو میں، ثقافتی بحران سے کیا رشتہ قائم کرتا ہے؟ یعنی اس سے ٹکراؤ پسند کرتا ہے یا اس سے فاصلہ؟ فاصلہ اختیار کر کے اسے تہ و بالا کرتا ہے یا اس کے خلاف سیاسی محاورے میں مزاحمت کرتا ہے؟ نیز اگر کسی بھی بڑے بحران اور اجتماعی ابتلا کا سامنا انسانی ہستی کو ہو تو اس میں کیا کیا دراڑیں پیدا ہوتی ہیں اور ان دراڑوں میں موجود اندھیرے کس طرح ہیبت پیدا کرتے ہیں؟ نیز وہ اس ہیبت کا مقابلہ کرتا ہے یا کسی پناہ گاہ کی تلاش کرتا ہے؟ یعنی وہ اپنی وجودی آزادی برقرار رکھتا ہے یا اس آزادی کو فریب سمجھ کر خود کو اپنی فہم سے بالاقوت کے سپرد کرتا ہے۔ صاف لفظوں میں وہ مابعد نوآبادیاتی عہد کے جدید انسان کی کہانی لکھتی ہیں۔

سب سے پہلے اس غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے کہ خالدہ حسین[۱] (۱۸ جولائی ۱۹۳۸ء- ۱۱ جنوری ۲۰۱۹ء) کے افسانوں پر انتظار حسین کے اثرات ہیں۔ قصہ یہ ہے کہ خالدہ حسین، انتظار حسین کی قریبی ہم عصر تھیں، اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ وہ اس حسیت میں شریک تھیں، جسے مابعد نوآبادیاتی عہد میں انتظار حسین نے قدرے پہلے اور زیادہ شدت سے محسوس کر لیا تھا، نیز وہ اس حسیت کو اس کی آخری حدوں تک کھوجنے کی سعی کرتے ہیں۔ اصل سوال یہ ہے کہ خالدہ حسین کا افسانہ پڑھتے ہوئے، انتظار حسین کے افسانے کی طرف اگر دھیان جاتا بھی ہے تو کہاں تک؟ یعنی کیا خالدہ حسین کے افسانے کا موضوع، اسلوب، تکنیک سب انتظار حسین کی یاد دلاتے ہیں یا دونوں کا افسانے کے ذریعے حقیقت خلق کرنے کا ڈھنگ یکساں یا قریب قریب ہے؟ اگر اس سوال کے پہلے حصے کا جواب ہاں میں ہوتا تو خالدہ حسین پر تفصیل سے لکھنے کی ضرورت ہی نہ ہوتی۔ یہ بات

درست ہے کہ انتظار حسین اور خالدہ حسین دونوں سماجی اور اشتراکی حقیقت نگاری سے انحراف کرتے ہیں، مگر دونوں کے انحراف کی صورت اور حد ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ انتظار حسین کے یہاں (یعنی ابتدائی افسانوں کو چھوڑ کر جو حقیقت نگاری کے اسلوب میں لکھے گئے ہیں) اساطیر ایک ایسی علامتی دنیا کے طور پر ظاہر ہوتی ہیں جو زندگی، عصر اور نفسِ انسانی کے کچھ بڑے سوالوں کو سمجھنے کا ذریعہ ہیں۔ خالدہ حسین کا افسانوی تخیل اساطیر کی علامتی دنیا میں بس قدم ہی رکھتا ہے، اور واپس عام، روزمرہ دنیا میں لوٹ آتا ہے۔ خالدہ حسین کو آس پاس کی چھوٹی چھوٹی، معمولی، روزمرہ چیزوں اور واقعات سے دل چسپی ہی نہیں، بلکہ یہ چیزیں اور واقعات بڑے اور چونکا دینے والے واقعات کے متبادل کے طور پر ظاہر ہوتی ہیں۔ (اس پر تفصیلی بحث آگے آئے گی)۔ اس سے ایک طرف معمولی درجے کی لغویت کا احساس ہوتا ہے اور دوسری طرف افسانہ نگار کے تخیل کی محدودیت کا وقتی تاثر بھی قائم ہوتا ہے۔ لغویت کا احساس قاری کو نہیں کھلتا کہ اسے اس شنویت، اجنبیت اور فاصلے کو نمایاں کر کے ابھارا گیا ہے جو آدمی اور اردگرد کی اشیا میں موجود ہے۔ اس لغویت کی نوعیت وجودی ہے؛ یعنی آدمی جن اشیا میں گھرا ہے، ان سے وہ اپنے وجود کی اس سطح سے حقیقی رشتہ قائم نہیں کر پاتا، جو نمایاں ہی اس وقت ہوتی ہے، جب آدمی ان اشیا کے مقابل آتا ہے۔ جو شے جتنی قریب ہے، وہ اتنی ہی دور ہے۔ اس حقیقت کا انکشاف ایک لغو حالت کو جنم دیتا ہے۔

جہاں تک افسانہ نگار کے تخیل کے محدود ہونے کا سوال ہے، وہ اس وقت تک برقرار رہتا ہے، جب تک معمولی چیزوں کا معمولی پن دور نہیں ہوتا۔ خالدہ حسین جب افسانے میں اس لمحے کو وجود میں لانے میں کامیاب ہوتی ہیں، جس میں اشیا اور کردار کی تقدیر ایک ہو جاتی ہے تو ان کے تخیل کے محدود ہونے کا تاثر دور ہو جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ان کا افسانوی تخیل، تفکر اور تعقل کی مدد سے اپنی توسیع کرتا ہے۔ ان کے کردار حیرت انگیز، چونکا دینے والے، تجسس انگیز واقعات اور اجنبی صورتِ حالات سے کم ہی دوچار ہوتے ہیں (جو تخیل کی پیداوار ہیں) مگر وہ روزمرہ معمولی حالت کے مسلسل برقرار رہنے (جس سے تسلط اور جبر کا اثر قائم ہوتا ہے) کا مقابلہ غیر معمولی انداز میں کرتے ہیں۔ تاہم خالدہ حسین کے افسانے کی یہ وہ خصوصیات ہیں جو انتظار حسین کے افسانے کے مقابل رکھنے سے سامنے آتی ہیں۔ خالدہ حسین کا افسانہ نام نہاد سیاسی آزادی حاصل کرنے والے جدید بشر کی کتھا ہے۔ اس کی ابتلا یہ ہے کہ اس کا سامنا اپنے وجود کے بنیادی سوالات سے ہے۔ یہ سوالات اچانک پیدا نہیں ہوئے، ایک تاریخی و ثقافتی عمل کے پیدا کردہ بحران کا نتیجہ ہیں۔ اس فرد کی آزمائش یہ ہے کہ اسے اپنے سوالات کا سامنا اکیلے کرنا ہے اور اس کے حل کے لیے اپنے

بشری وسائل کی طرف دیکھنا ہے۔ وہ خود کو تاریخ کے اس لمحے کی گرفت میں پاتا ہے، جب وہ فصیلیں (بہ شمول نوآبادیاتی جدیدیت کی کھڑی کی ہوئیں) مسمار ہو گئی ہیں یا محض یادداشت میں باقی ہیں، جن میں پہلی صدیوں کا، اسی دھرتی کا انسان خود کو محفوظ تصور کرتا تھا۔ وہ غیر محفوظ، خطرات، تاریکیوں، عام انسانوں، اردگرد کی اشیا میں گھرا ہے، اور ان سے ایک ایسے تعلق کی تلاش میں ہے، جس کے مستند ہونے کی گواہی اس کا اپنا وجود دے۔ ان تمہیدی معروضات کی روشنی میں خالدہ حسین کے چیدہ افسانوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

آغاز افسانے ''شہر پناہ'' سے۔ یہ ایک ایسی لڑکی کی کہانی ہے جو یہ جان چکی ہے کہ کبھی شہر پناہ ہوا کرتی تھی مگر اب باقی نہیں رہی۔ ''شہر پناہ'' اپنے ثقافتی پس منظر اور استعاراتی مفہوم کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔ مابعد نوآبادیاتی آدمی کے پاس اگر کچھ بچا ہے تو بس اس کا وجود ہے، جس کا تجربہ وہ لمحۂ موجود میں کرسکتا ہے۔ لیکن یہ تجربہ آسان ہے نہ عام۔ دوسرے نہیں بتا سکتے کہ یہ تجربہ کیسے کیا جا سکتا ہے۔ نہ کسی اور کے وجود کے تجربے، علم اور انکشاف کو نقشِ قدم بنایا جا سکتا ہے؛ صاف لفظوں میں کوئی پناہ گاہ موجود نہیں۔ ایک اور مشکل یہ ہے کہ آدمی کا اپنا وجود اس شے کی مانند نہیں جو اس کی دسترس میں ہوتی ہے۔ یہیں ایک طرف اشیا اور وجود کا پیچیدہ رشتہ سامنے آتا ہے اور دوسری طرف آدمی کا سامنا وجود اور اس کی آگاہی سے عبارت ثنویت سے ہوتا ہے۔ لہٰذا وجود تک رسائی اسی وقت ممکن ہے: ''جب دیکھنے والی اور دیکھی جانے والی آنکھ ایک ہو جائے گی۔'' جب شاہد اور مشہود، ناظر اور منظور ایک ہو جائیں گے؛ وہ ثنویت ختم ہو جائے گی جو موضوع اور معروض میں ہے۔ دیکھنے میں یہ وحدت الوجودی تصوف کے بنیادی فلسفے کا نئی زبان میں بیان ہے، جس کے مطابق سالک کی جدوجہد کا منتہا یہ ہے کہ شاہد، مشہود اور مشاہدہ ایک ہو جائیں؛ ہر طرح کی کثرت (حسی، مشاہداتی، موجوداتی، نظری) کا خاتمہ ہو جائے، مگر حقیقت میں خالدہ حسین اس افسانے میں جس شاہد اور مشہود کی بات کر رہی ہیں، وہ دونوں ''بشری وجودی'' ہیں۔ افسانے کی مرکزی کردار تسنیم کو یقین ہے کہ ''جب وہ کسی روز آئینے کے سامنے رکے گی تو ایک کی بجائے اس کے دو وجود ساتھ ساتھ کھڑے نظر آئیں گے یا یہ کہ چلتے چلتے کسی روز وہ اپنے آپ سے ٹکرا جائے گی اور اسے خود اپنی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھنا ہوگا۔[۲]'' دوسری طرف کلاسیکی صوفی شاعر میر درد کہتے ہیں ؎

مٹ جائیں اک آن میں سب کثرت نمائیاں
ہم آئینے کے سامنے جب آ کے ہو کریں

ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں کہ اس افسانے میں خالدہ حسین اس جدید تصورِ کائنات کو پیش

کرتی ہیں جو کلاسیکی عہد کے تصورِ کائنات سے مختلف ہے۔ وحدت الوجودی تصوف میں کثرت کی حیثیت وہم سے زیادہ نہیں تھی، لہٰذا سالک کا کام اس وہم سے آگاہ ہونا اور اس سے آزادی پانا تھا، جب کہ جدید انسان کے لیے کثرت حقیقی ہے۔ نیز دونوں کے یہاں کثرت کا مفہوم بھی مختلف ہے۔ وحدت الوجودی تصوف میں وہ سب اشیا، تصورات کثرت میں شامل ہیں، جن کا اسے ادراک ہوتا ہے؛ خود کثرت کے ادراک کو بھی وہم کہا گیا ہے۔ اس کے برعکس جدید فرد اپنے ادراک کو واہمے کی بجائے حقیقی سمجھتا ہے، اور اسی کے ذریعے دنیا کو سمجھتا ہے اور اس کے سلسلے میں طرزِ عمل اختیار کرتا ہے۔ تسنیم کے نزدیک سب سے حیران کن چیز خود اس کا وجود ہے، جو دیکھنے والے اور دیکھے جانے والے یا موضوع و معروض میں بٹا ہے؛ وہ کہیں بھی اس واہمے کا شکار نہیں ہوتی کہ اس کے دونوں وجود یا دونوں میں سے ایک غیر حقیقی ہے۔ اس بات کا البتہ اسے یقین ہے کہ وہ اس لیے دو میں بٹی ہے کہ کوئی شہر پناہ باقی نہیں رہی۔ جدید عہد سے پہلے کے سب تصورات، کبیری بیانیے، روایات شہرِ پناہ کا کام دیتے تھے۔ ان کے بارے میں تشکیک موجود نہیں تھی، انھیں جیا جاتا تھا، ان کے ساتھ وحدت کا تجربہ کیا جاتا تھا۔ اس فصیل کے منہدم ہونے کے بعد آدمی کے پاس کوئی راستہ نہیں بچا، سوائے اس کے کہ وہ اپنے وجود کا سامنا کرے۔ اس افسانے میں وجود کی تنہائی کا ذکر نہیں، بلکہ وجود کی کثرت کا ذکر ہے۔ تاہم اس کثرت کا انکشاف دہشت انگیز ہے۔

تسنیم میٹرک کی طالبہ ہے، جس کی زندگی تین طرح کے انسانوں میں بسر ہو رہی ہے۔ والدین، بہن بھائی؛ نوکر اور ظفر (جو اس سے محبت کا اظہار کرتا ہے)۔ یہ تینوں قسم کے لوگ یہ نہیں جانتے کہ، ''وہ جو کچھ اپنے آپ کو سمجھتے ہیں، دوسروں کو ویسے نظر نہیں آتے۔'' تسنیم کو یہ لوگ اپنی تاریکیوں سمیت نظر آتے ہیں۔ گویا جو اپنے وجود کی حقیقت کو سمجھتا ہے، وہ دوسروں کی حقیقت بھی جان لیتا ہے۔ اس لیے وہ ماں سے کہتی ہے کہ اگر وہ چلتے چلتے اپنے آپ سے ٹکرا جائے، وہ کچھ ایسا دیکھ لے جو آج تک نہیں دیکھا تو پھر؟ ماں اسے ڈانٹ دیتی ہے۔ تسنیم یہ سمجھتی ہے کہ، ''دراصل کوئی بھی محفوظ نہیں۔ سب اندھیرے کے گول چکنے گنبد سے ننگے پاؤں پھسل رہے ہیں۔'' یعنی سب (جدید، نوزائیدہ مابعد نوآبادیاتی ملک کے باشندوں) انسانوں کی تقدیر یکساں ہے؛ اندھیرے سے کسی کو مفر نہیں۔ یہ اندھیرا کہیں باہر سے نہیں آیا؛ یہ جدید عہد کے انسان کی لازمی وجودی حقیقت ہے۔ کوئی آدمی اپنی تقدیر، اپنے وجود کی تاریکی سے بھاگ نہیں سکتا؛ اس کے ہر قدم سے اس کے اپنے ہی وجود کی ظلمت لپٹی ہے۔ وہ اس ظلمت کے اسباب کی تلاش میں باہر اور دوسروں کی طرف اشارہ کر سکتا ہے، مگر اس سے یہ ظلمت ختم نہیں ہوتی۔ اس کے پاس بس ایک راستہ ہے کہ وہ تسلیم کر

لے کہ اس کے پاؤں ننگے ہیں اور وہ اندھیرے کے گول چکنے گنبد سے پھسل رہا ہے۔ یعنی اندھیرا آدمی کے سفرِ حیات کی آخری منزل نہیں، اس کے سفرِ حیات کا ہر ہر گام اندھیرے کی رہ گزر پر ہے۔ یوں آدمی کے پاس اس کے سوا کوئی راستہ نہیں کہ وہ اس اندھیرے کا مکمل، بے خطا، ہمہ گیر تجربہ کرے۔ تسنیم مابعد نوآبادیاتی، جدید فرد کے طور پر یہی تجربہ کرتی ہے۔

وہ اس پل پل بڑھتے اندھیرے کو الفاظ میں محسوس کرسکتی... سب سے بڑی بات تو یہ بھی تھی کہ جب وہ گھپ اندھیرا ابھرتا تو ایک لمحے تک مہلت نہ دیتا، ایک جھپاکے میں سب کچھ اندھے غار میں گر جاتا اندھیرا اس کے کانوں، اس کی آنکھوں میں اٹک جاتا، یہاں تک کہ سانس کے ساتھ وہ کالک اس کے اندر اترتی جاتی۔[۳]

اندھیرے کا مکمل بے خطا تجربہ اپنے وجود کی سچائی کو پوری دیانت داری اور جرأت سے قبول کرنے کا دوسرا نام ہے؛ اپنے وجود کی حقیقت کے روبرو آنے کا تجربہ ہے؛ جو کچھ آپ ہیں، اور جس کا انکشاف صرف اس وقت ہوتا ہے جب آپ دوسروں کے، تاریخ کے، ثقافت کے پیدا کردہ پر فریب تصورات کا پردہ ہٹانے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ یہ ایک طرح کی border situation کا انکشاف ہے، یعنی کسی صورتِ حال کی انتہائی حد سے آگاہی ہے۔ یہی وہ مقام ہے جب دیکھنے والی آنکھ اور دیکھی جانے والی آنکھ میں دوئی ختم ہو جاتی ہے؛ جب موضوع اور معروض میں فاصلہ مٹ جاتا ہے؛ سبجیکٹ اور آبجیکٹ میں اجنبیت باقی نہیں رہتی؛ شاہد اور مشہود ایک ہو جاتے ہیں؛ آدمی خود ہی سے ہمکنار ہوتا ہے۔ صوفیانہ تجربے کی منتہا بھی دوئی کا خاتمہ ہے، مگر وہ تجربہ غیر معمولی نشاط کا ہوتا ہے، جب کہ دوئی کے مٹنے کا وجودی تجربہ دہشت انگیز ہے۔ یہ دہشت ہی اس کی ہستی کو مستند بناتی ہے۔ خالدہ حسین کا افسانہ اپنے قاری کو باور کراتا ہے کہ آدمی قبلِ جدید عہد کی نشاطِ وجود کے احیا سے قاصر ہے۔

نفسیاتی زاویے سے وجود کے اندر اندھیرے وجود کو سائیکی کا تاریک منطقہ کہا جا سکتا ہے، جسے پرسونا چھپائے رکھتا ہے۔ تسنیم اسے قبول کرتی ہے، اپنے گونگے، اندھے، بہرے ہونے کی اس حقیقت کو قبول کرتی ہے، جس کا ذکر مذہبی صحائف میں ہے۔ وہ تسلیم کرتی ہے کہ اسے باپ سے نفرت ہے، وہ سب کے لیے دل میں منفی جذبات رکھتی ہے، وہ اپنے اندر کی سب وحشت کا کھلی آنکھوں سے سامنا کرتی ہے۔ افسانے کو سمجھنے کے لیے ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ وہ ماں سے نہیں، باپ سے نفرت کرتی ہے۔ اس کی توجیہہ نفسیاتی زاویے ہی سے کی جا سکتی ہے۔ بچے کا ماں سے حیاتیاتی تعلق شک وشبے سے بالا ہے، مگر یہ بات باپ کے متعلق نہیں کہی جا سکتی۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ باپ سے بچے کا تعلق حیاتیاتی سے زیادہ ثقافتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر بچے کے یہاں باپ کی ایک پدری

شبیہ (father figure) موجود ہوتی ہے۔ یعنی باپ طاقت، اقتدار، روایت، اخلاق اور قاعدے کی علامت ہوتا ہے۔ وہ ثقافت کے ان نشانات کو بچے تک منتقل کرتا ہے، جو بچے کو سماج کی اطاعت (conformity) سکھاتے ہیں۔ چناں چہ تسلیم کی باپ سے نفرت دراصل پدری شبیہ اور اس کے تعلق سے طاقت و اقتدار کی اطاعت سے نفرت ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید عہد پدری شبیہ کے زوال کا عہد ہے۔ یہی کام ظفر بھی کرتا ہے، اس لیے وہ تسلیم کو نئے قسم کا انسان نظر آتا ہے، جس سے وہ نفرت نہیں کر سکتی۔ اپنے تاریک وجود کو تسلیم کرنا، ایک نئی بشری اخلاقیات کو وجود میں لانے سے عبارت ہے، نیز بشری نجات کے ایک نئے تصور کو قبول کرنا ہے۔ یعنی اپنے وجود کے تاریک پہلو کے انکار کے ساتھ جینا، ایک غیر اخلاقی زندگی بسر کرنا ہے۔ یہ افسانہ اس بات پر اصرار کرتا محسوس ہوتا ہے کہ آدمی کی نجات، اخلاقی سچائی کے اعتراف میں مضمر ہے۔ اور اس حقیقی اخلاقی سچائی کا منبع خود آدمی کا اپنے ہی حقیقی وجود کا تجربہ ہے جو اسی وقت کیا جا سکتا ہے کہ جب ''غیر عقلی مقتدرہ'' کو اپنی ہستی میں سے معزول کر دیا جائے۔ ایرخ فرام نے ''مقتدرہ'' یا authority کی دو قسموں میں فرق کیا ہے: غیر عقلی اور عقلی۔ غیر عقلی مقتدرہ صرف اپنا مفاد دیکھتی ہے، جب کہ عقلی مقتدرہ ان لوگوں کا بھی مفاد دیکھتی ہے، جن پر وہ اپنا اختیار استعمال کرتی ہے۔[۴] عقلی مقتدرہ سے بات چیت کی جا سکتی ہے، مگر غیر عقلی کی غیر مشروط اطاعت کی جا سکتی ہے، جس کا دوسرا مطلب اپنے وجود کی نفی ہے۔ چناں چہ یہ افسانہ جس اخلاقی سچائی کو آدمی کے لیے لازم قرار دیتا ہے، اس کی واضح سیاسی جہت ہے۔ افسانے میں باپ سے جس نفرت کا ذکر کیا گیا ہے، وہ غیر عقلی مقتدرہ کے خلاف مزاحمت ہی کا اظہار ہے، کیوں کہ وہ باپ سے بات چیت نہیں کر سکتی؛ اسے اپنے اندر کے حال میں شریک نہیں کر سکتی اور نہ اس منطق کے لیے باپ کو قائل کرنے کی جرأت کر سکتی ہے، جس کے تحت وہ جی رہی ہے۔ اور ظفر سے محبت کا مفہوم اس کے سوا کچھ نہیں کہ عقلی مقتدرہ سے مکالمہ اور بات چیت کی جا سکتی ہے۔

اس افسانے کی ایک اور قابلِ ذکر جہت، آدمی کی ذات کا منقسم ہونا ہے۔ منٹو کے بعد خالدہ حسین دوسری افسانہ نگار ہیں، جن کے یہاں منقسم ذات کا اظہار ہوا ہے۔ کلاسیکی تصورِ دنیا انسانی ذات کو واحد سمجھتا تھا۔ یہ خیال کیا جاتا تھا کہ ایک آدمی جیسا آج ہے، ویسا ہی وہ کل ہوگا۔ اس کی ذات مستقل و مستحکم ہوگی۔ داستانوں اور ابتدائی اردو ناولوں کے کردار اپنی اچھی یا بری خصوصیات کو سدا قائم رکھتے تھے۔ اگر ان کے یہاں قلبِ ماہیت ہوتی تھی تو وہ بھی مستقل ہوتی تھی۔ مگر جدید تصورِ دنیا ذات کے واحد و مستحکم ہونے کو شبے کی نظر سے دیکھتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ یہ رائے بھی رکھتا ہے کہ ذات کو ''مستحکم و مستقل'' ایک التباس تھا۔ جدیدیت کی نظر میں آدمی ایک نہیں، کئی آدمیوں کا

مجموعہ ہے۔ جدید شاعری میں بھی یہ موضوع پیش ہوا ہے۔ بہ قول ندا فاضلی ؎

ہر آدمی میں ہوتے ہیں دس بیس آدمی
جس کو بھی دیکھنا ہو کئی بار دیکھنا

منقسم ذات یا ایک سے زائد وجود کیوں کر ہیں، اسے خالدہ حسین نے اپنے بعد کے افسانوں، خصوصاً ''زمین'' میں موضوع بنایا ہے، جس پر بحث آگے آ رہی ہے۔

''شہر پناہ'' میں یہ بات تو واضح ہے کہ آدمی کے وجود کے ساتھ ہی اس کا تاریک وجود ہے، مگر یہ تاریک وجود آیا کہاں سے، اس طرف اشارہ نہیں کیا گیا۔ کیا یہ اوّل روز سے اس کے ساتھ ہے، کسی پیدائشی گناہ کی مانند؟ یا سماج کے ساتھ آدمی کے تعلق کے نتیجے میں پیدا ہوتا ہے، یعنی اس کی دبائی گئی خواہشات کا استعارہ ہے؟ یا ایک ایسی کالک ہے جو ایک بالغ فرد کے غیر اخلاقی اعمال کا نتیجہ ہے؟ حقیقت یہ ہے کہ یہ سوالات وجود کو روایتی اخلاقی فکر یا جدید نفسیاتی بصیرت یا پھر دوسری عالمی جنگ کے بعد سامنے آنے والے وجودی فلسفے کے تحت سمجھنے سے پیدا ہوتے ہیں۔

ہمارا اصرار ہے کہ وجود کے تاریک منطقوں یا تاریک وجود کو سمجھنے کا ایک اور زاویہ بھی ہے: جدید آرٹ کا زاویہ۔ خالدہ حسین کا افسانہ اسی جدید آرٹ میں جڑیں رکھتا ہے۔ جدید آرٹ کو سماجی حقیقت نگاری کا ردّعمل قرار دینے سے کئی غلط فہمیوں نے جنم لیا ہے۔ ان میں ایک غلط فہمی یہ ہے کہ جدید آرٹ، تجریدیت اور علامت پسند ہے، حقیقت پسند نہیں۔ اصل یہ ہے کہ جدید آرٹ سفاکانہ طور پر حقیقت پسند ہے؛ وہ سماج، انسانی فطرت اور سائیکی کی سب سچائیوں کو سامنے لاتا ہے، خواہ وہ کتنی ہی ناگوار، کریہہ، کڑی، الجھی ہوئی ہوں اور ہمارے اخلاقی و مابعد الطبیعیاتی تصورات سے ٹکراتی ہوں۔ تاہم انھیں پیش کرتے ہوئے وہ علامت، ابہام، خالی جگہوں، خاموشیوں اور اَن کہی سے کام لیتا ہے۔ جدید آرٹ کی علامت پسندی کا گہرا رشتہ، اس کی حقیقت پسندی سے ہے۔ یہ نکتہ جدید آرٹ کی دریافت ہے کہ انسانی حقیقت وہی ہے جو انسانی وجود پر اثر انداز ہوتی ہے، وجود کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتی ہے، الجھا دیتی ہے، اسے شکست و ریخت سے دوچار کرتی ہے، اسے لخت لخت کرتی ہے، اور پھر وجود خود کو ودیعت کیے گئے وسائل سے اس ساری، پیچیدہ صورتِ حال کا سامنا کرتا ہے، اور اسی میں اپنی نجات دیکھتا ہے۔ وہ اپنی نجات کے لیے نہ ماضی کی طرف دیکھتا ہے، نہ دوسروں کی طرف۔ وہ الجھی، تاریک منقسم ذات کو تسلیم کرتا ہے۔ اس حقیقت کے اظہار کے لیے وہ زبان اور پیرایۂ اظہار موزوں نہیں ہوتا، جو پرانی حقیقتوں کو پیش کرتا ہے، جب یہ سمجھا جاتا تھا کہ انسانی ذات مستحکم (stable) ہے۔ نئی حقیقت کے اظہار کے لیے نئی زبان چاہیے۔ چوں کہ نئی حقیقت

وجود کو کئی سطحوں پر جھنجھوڑتی ہے، یعنی صرف وہ ایک خیال نہیں ہوتی، ان نئے، الجھے ہوئے احساسات کی حامل ہوتی ہے، جن میں ایک سے زیادہ حسیات کی آمیزش ہوتی ہے، یعنی لامسہ، سامعہ، ذائقہ، شامہ اور باصرہ ایک دوسرے کے ہم قریں ہوتی ہیں یا overlap کرتی ہیں۔ اس لیے وہ علامتی زبان ہی میں ظاہر ہوسکتی ہے اور ہم جانتے ہیں کہ علامتی زبان اوّل ہوتی ہی جذباتی عناصر کی حامل، دوم اس میں بستگی (condensation) ہوتی ہے یعنی کچھ ایسے انداز میں زبان استعمال کی جاتی ہے کہ معانی کی تہیں ایک دوسرے پر چڑھ جاتی ہیں، بالکل جیسے حسیات کے عمومی اعمال ایک دوسرے سے مبدل ہو جاتے ہیں۔ (مثلاً: ''ایک جھپاکے میں سب کچھ اندھے غار میں گر جاتا اندھیرا اس کے کانوں، اس کی آنکھوں میں اٹک جاتا)۔'' سوم علامتی زبان ہمیں اسی طرح کی اجنبیت، انوکھے پن، پیچیدگی اور uncanniness کا احساس دلاتی ہے جو اس مواد میں ہوتی ہے جسے ظاہر کرنے کے لیے علامتی پیرایۂ اختیار کیا جاتا ہے۔ لہٰذا جب احساسات گچھوں کی صورت ہوں تو پیرایۂ اظہار لازماً علامتی ہوگا۔ یوں جدید آرٹ کا علامتی ہونا ہی اس کی حقیقت پسندی پر دال ہے۔

اس مقام پر یہ بار دگر واضح کرنا ضروری محسوس ہوتا ہے کہ خالدہ حسین کا جدید آرٹ اس نوزائیدہ ملک کے ثقافتی سیاق میں اپنے خال و خد ابھارتا ہے جس نے برطانوی نوآبادیات سے آزادی حاصل کی اور ایک نئی نوآبادیات کے زیرِ اثر آیا۔ چناں چہ ان کے افسانے میں جس انسانی وجود کی تلاش کی کتھا لکھی گئی ہے، وہ ''تاریخی، ثقافتی'' بحران اور ایک نئے استبداد سے نبرد آزما ہوتا ہے۔ یعنی وہ تجریدی نہیں، مادی و بشری ہے۔ واضح رہے کہ ''تاریخی و ثقافتی'' وجود سے مراد وجود کا کوئی پروٹو ٹائپ نہیں، جو ایک سماج کے اور تاریخ کے ایک خاص عہد میں موجود تمام انسانوں کو واحد شناخت دیتا ہو۔ اس سے مراد ایسا انسانی وجود ہے جو ایک خاص وقت کی تاریخی و ثقافتی صورتِ حال سے نبرد آزما ہونے، اس سے مکالمہ کرنے کے دوران میں اپنی پہچان کرتا ہے۔ صاف لفظوں میں وجود کی پہچان اس لمحے کا نتیجہ اور پیداوار ہوتی ہے، جس لمحے وہ نبرد آزما اور مکالمے میں مصروف ہوتا ہے۔ چناں چہ وہ جس تاریکی کا سامنا کرتا ہے، اس کا منبع یہی ''لمحہ'' ہوتا ہے۔ جن کے یہاں یہ لمحہ رونما نہیں ہو یا رونما تو ہوتا ہے مگر وہ اس کا انکار کرتے ہیں، ان کے یہاں وجود کے تاریک پہلوؤں کا ادراک بھی نہیں ملتا۔

''شہر پناہ'' کی کہانی جس سماجی منطقے میں رونما ہوتی ہے، وہ ایک گھر ہے، جب کہ ''سواری'' کی کہانی کا منطقہ شہر (لاہور) ہے۔ ''شہر پناہ'' کی تسنیم اپنے گھر کے افراد سے نبرد آزمائی اور مکالمے کے دوران میں اپنے اور دوسروں کے وجود کی تاریکی سے آشنا ہوتی ہے، جب کہ ''سواری'' کا

مرکزی کردار شہر کے افراد، واقعات سے نبرد آزمائی کے دوران میں انسانی وجود کے تاریک حصوں سے آگاہ ہوتا ہے۔ تسنیم کی طرح وہ بھی محسوس کرتا ہے کہ کوئی وجود ثابت وسالم نہیں۔ ''ان تینوں کی شکلیں مختلف تھیں، جیسے ہم سب کی ایک دوسرے سے مختلف ہیں مگر پھر بھی یوں لگتا جیسے ایک ہی شخص تین بن کر کھڑا ہو۔[۵]'' اسی طرح وہ اندھیرے (جس کے لیے کہانی میں ناگوار مہک کا استعارہ برتا گیا ہے) کو تسلیم کرنے پر زور دیتا ہے۔ ''اس تلوار کی کاٹ کاٹتی مہک سے بچنے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ اس سے مانوس ہو جایئے، اسے اپنا شامہ بنایئے۔'' یہی نہیں، افسانے کے وہ تینوں دیہاتی کردار جنھیں اکتوبر کے مہینے میں ہر شام سوکھے راوی میں ڈوبتے سورج کو گنگ اداسی کے ساتھ دیکھتے ہوئے، پیش کیا گیا ہے، وہ اس بیل گاڑی (سواری) کے پردوں میں سر ڈال کر دیکھتے ہیں جو ہر شام شہر میں تعفن پھیلانے آتی ہے۔ ''دوسرے ہی لمحے وہ غیر انسانی دہشت زدہ چیخ کے ساتھ وہ تینوں پلٹے اور دیوانوں کی صورت دیہات کی طرف بھاگے۔[۶]'' ان کی زبانیں تالوؤں سے چپک گئیں، وہ گونگے ہو گئے، مگر انھوں نے اس تاریک و متعفن شے کا کھلی آنکھوں سے سامنا کیا، جس نے پورے شہر کے لوگوں کے چہرے زرد کر رکھے تھے۔

''سواری'' میں پہلے ڈوبتے سورج کی سرخی اور بعد میں بے بس کر دینے والی مہک کو شہر پر دھاوا کرتے دکھایا گیا ہے۔ تین دیہاتی کردار (جن کے قد، لباس، تاثرات ایک جیسے ہیں، مگر عمریں اور رنگ مختلف ہیں) اہلِ شہر کو بتانے آتے ہیں کہ اس شہر کا آسمان لہو رنگ ہونے والا ہے۔ وہ مشرق کی جس بستی سے آئے ہیں، وہ اس لہو رنگ شام کا نشانہ بن چکی ہے، تب وہ غافل رہے تھے، اب وہ اہلِ شہر کو خبردار کرنے آئے ہیں۔ اس کے بعد شہر میں روز ایک بیل گاڑی آتی ہے جس سے شہر میں ناگوار مہک پھیل جاتی ہے۔ خالدہ حسین ایک اہم نفسیاتی نکتہ یہ پیش کرتی ہیں کہ اس ناگوار مہک کے بعد شہر کے لوگ مجلسی تقریبات میں زیادہ شریک ہونے لگتے ہیں۔ اکثر نیند کی گولیاں کھاتے ہیں، مگر ان کے چہروں کی زردی بڑھتی جاتی ہے۔ اہلِ شہر کا یہ عمل سچائی کی دہشت سے بھاگنے اور اس سے پناہ لینے کا ہے۔ علاوہ ازیں جدید صنعتی عہد میں ثقافتی و ادبی تقریبات، نفسیاتی آسرا ہونے کا تاثر دیتی ہیں، مگر لوگوں کی روحوں پر چھائی زردی دور کرنے میں کامیاب نہیں ہوتیں۔ رفتہ رفتہ اہلِ شہر اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ لہو رنگ آسمان اور ناگوار مہک کا سبب ایٹمی تجربات ہیں۔ ''کہتے ہیں یہ سب ایٹمی تجربات کا اثر ہے، سنا ہے کہ اب دنیا کے سرد حصے گرم اور گرم، سرد ہو جائیں گے، رتوں کا سلسلہ بھی بدل جائے گا۔''

یہ افسانہ ۱۹۶۰ء کی دہائی میں لکھا گیا، جب سرد جنگ عروج پر تھی۔ امریکا اور سوویت یونین

کے بعد دنیا کے باقی ممالک ایٹمی ہتھیاروں کے حصول میں سرگرم تھے یا حاصل کر چکے تھے۔ باقی ممالک (جن میں پاکستان بھی شامل ہے) ایٹمی تجربات کے ممکنہ مضر ماحولیاتی اثرات سے خوف زدہ تھے۔ سوال یہ ہے کہ سورج کی سرخی اور تعفن پھیلانے والی گاڑی کا ان ایٹمی تجربات سے کیا تعلق ہے؟ اگر شام کو پھیلنے والی سرخی، ایٹمی تابکاری کی علامت ہے تو کیا تعفن انھی یا ان سے ملتے جلتے تجربات کا فضلہ ہے؟ ان دونوں میں جس افسانوی تکنیک سے کام لیا گیا ہے، اسے uncanny کا نام دیا جا سکتا ہے۔ جن چیزوں کو لاشعور میں دبایا جاتا ہے، اگر وہ مضحکہ خیز انداز میں ظاہر ہوں تو یہ uncanny ہے۔ افسانہ نگار نے اس بیل گاڑی کو ''سواری'' کا نام دیا ہے، جو تعفن پھیلاتی ہے۔ یہ بجائے خود مضحکہ خیز ہے۔

شہر کا کوئی شخص اس گاڑی کو نہیں روکتا۔ وہی تین اشخاص آتے ہیں اور اس کے اندر، اس کے تعفن کے مرکز میں منھ ڈالتے ہیں۔ ان کا یہ عمل بھی مضحکہ خیز ہے۔ وہ گاڑی کو روکتے ہیں، نہ گاڑی بان سے تعرض کرتے ہیں۔ ان کا عمل جس قدر مضحکہ خیز ہے، اسی قدر معنی خیز بھی ہے۔ عمل مضحک ہوتا ہے، معنی نہیں۔ معنی، کسی عمل کی مضحکہ خیزی کا خاتمہ نہیں کرتا، اس کی روح تک رسائی ممکن بناتا ہے۔ وہ یہ باور کراتے ہیں کہ جس تعفن نے پورے شہر کا ناک میں دم کر رکھا ہے، اور دہشت کی فضا قائم کی ہوئی ہے، اسے نہایت قریب سے محسوس کیے بغیر، اس سے نجات ممکن نہیں۔ یعنی اندھیرے کا سامنا کیے بغیر اندھیرے کی دہشت ختم نہیں کی جا سکتی۔

''سواری'' اردو کے اوّل درجے کے افسانوں میں شمار کیے جانے کے قابل ہے؛ اوّل اپنے فنی کمال کے سبب، دوم وجود کے تاریک پہلوؤں کے اظہار اور ان سے نبرد آزما ہونے کے سبب۔ افسانے میں کوئی سطر تو کیا، کوئی لفظ زائد نہیں۔ کہیں تکرار نہیں، ہر لفظ کہانی کے نقطۂ ارتکاز (focalisation) سے منسلک ہے۔ کرداروں اور ان کو پیش آنے والے واقعات کو اس ترتیب سے پیش کیا گیا ہے جو کہانی کے نقطۂ ارتکاز سے جڑی ہے۔

اندھیرا اور وجود کے اندر وجود، خالدہ حسین کے افسانوں میں بنیادی مسئلے کی صورت ظاہر ہوتے ہیں۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ وجود کے اندر دوسرے وجود کی آگہی اندھیرے کو جنم دیتی ہے یا وجود میں اندھیرے کی آگہی، دوسرے وجود کی موجودگی کا پتا دیتی ہے۔ جس بات کو وثوق سے کہا جا سکتا ہے، وہ دوسرے وجود کے ساتھ اندھیرے کی موجودگی کا شدید احساس ہے۔ وہ جہاں جہاں وجود کے ساتھ، دوسرے وجود کی کہانی لکھتی ہیں، وہاں دونوں وجود ''یکساں مقام و معنی'' کے حامل محسوس ہوتے ہیں؛ فرق صرف یہ ہوتا ہے کہ ایک وجود گویا ہوتا ہے، جب کہ دوسرا خاموش۔ لیکن یہ

فرق معمولی نہیں۔ خاموش وجود اپنی موجودگی، ''گویا وجود'' کے مقابلے میں زیادہ شدت سے ابھارتا ہے، اور یوں اس بحران کو مزید نمایاں کرتا ہے، جسے واضح کرنے، سمجھنے اور اس سے نجات کی خاطر خالدہ حسین افسانے لکھتی ہیں۔ ''زمین'' اسی صورتِ حال سے متعلق ایک غیر معمولی افسانہ ہے۔ افسانہ مرکزی کردار شیریں کے اس خوف کے ذکر سے شروع ہوتا ہے، جو گرمیوں کی بھری دوپہر میں اسے سنائی دینے والی ہوک کا پیدا کردہ ہے۔ ہوک، پنجابی کا لفظ ہے، جو انسانی ہستی کی گہرائیوں سے اُٹھتی ہے، اس میں آہ وفریاد اور دل کو مسل ڈالنے کی کیفیت ہوتی ہے۔ ہوک کے پیدا کردہ خوف کا مقابلہ، شیریں کے دیگر تجربات سے کیا گیا ہے۔ ان میں سے ایک تجربہ: واقعے اور خیال کا ایک دوسرے میں گھل جانے سے عبارت ہے۔ یہ معمولی تجربہ نہیں۔ واقعے اور خیال کی سرحدوں کا پگھلنا، صرف حسیات کی حدوں اور تخیل کی دنیاؤں کا آپس میں مل جل جانا نہیں، نہ حقیقت و وہم کا باہم آمیز ہونا ہے، بلکہ ایک نئے وقت میں داخل ہونا بھی ہے، جس میں ماضی و مستقبل بھی آپس میں گھل مل جاتے ہیں۔ اسی لیے:

> ایک دھندلا سا احساس اسے یہ ہوتا کہ اب جو کچھ ہو رہا ہے، آنکھوں کے سامنے ہے، وہ کسی اور دنیا میں ہو رہا ہے جہاں ہمارے دوسرے وجود موجود ہیں۔ اور ایک دنیا اور ایک اپنا آپ ہم اپنے پیچھے چھوڑ آئے ہیں، اور یوں ایک دوسری دنیا میں منتقل ہو جانے پر بہت سے واہمے حقیقت بنتے اور اور حقیقتیں وہم۔

یہیں ہمیں اس سوال کا جواب بھی ملتا ہے کہ خالدہ حسین کے کردار جس دوسرے وجود یا وجودوں کا ذکر کرتے ہیں، وہ کہاں وجود رکھتے ہیں؟ نیز اس سوال کا جواب بھی کہ جب دوسرا وجود خاموش ہوتا ہے، وہ کیوں کر زیادہ شدت سے محسوس ہوتا ہے۔ دوسرا وجود، دوسری دنیا میں وجود رکھتا ہے، جہاں اور بھی کئی وجود موجود ہیں، اسی لیے وہ تجربہ کرنے والے، آگاہ اور گویا وجود کے مقابلے میں شدت سے اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ آدمی اپنے دو یا زیادہ وجودوں سے آگاہ اس لیے ہوتا ہے کہ اسے اس دنیا سے وحدت وہم آہنگی کے خاتمے کا کرب ناک شعور ہے جس میں آدمی کا اپنا دوسرا وجود اور دیگر وجود، وجود رکھتے ہیں؛ اس کی یادداشت میں وہ ہم آہنگی و وحدت موجود ہے جو وہ کبھی فطرت سے رکھتا تھا، پھر اس نے ایک ایسی کہانیاں اور نظریات تشکیل دیے جو اس ہم آہنگی کی امید دلاتے تھے۔ یہ ایک ایسا مقام ہے جہاں اردو کی وجودیت، یورپی وجودیت سے ایک الگ راہ پر چلتی ہے۔ بیسویں صدی کی سیکولر یورپی وجودیت میں یہ دوسری دنیا موجود نہیں۔ خاص بات یہ ہے کہ جدید اردو فکشن میں یہ دوسری دنیا جس ڈھنگ سے ظاہر ہوئی ہے، وہ ''تاریخی و ثقافتی'' ہے۔ کہیں تو یہ اوّلین جنت کا استعارہ ہے، جہاں سے آدمی نکالا گیا؛ کہیں یہ

چھوڑی ہوئی زمین ہے، جس کا تجربہ مہاجرین نے کیا؛ کہیں یہ اس تصور کائنات کی علامت ہے، جسے نوآبادیاتی جدیدیت نے یہاں کے لوگوں کے ذہنوں سے بے دخل کر دیا۔ خاص بات یہ ہے کہ دوسری دنیا کا کوئی بھی مفہوم ہو، حقیقی طور پر اس سے علیحدہ ہونے مگر جذباتی و تخیلی سطحوں پر اس سے جڑے رہنے کا تجربہ مشترک ہے۔

شیریں جس چھوڑی ہوئی دنیا میں اپنے اور دوسروں کے وجود کو دیکھتی ہے، اس کی شناخت وہ شاہ جی کے کردار کی مدد سے کرتی ہے۔ شیریں، (''شہر پناہ'' کی) تسنیم کا دوسرا وجود معلوم ہوتی ہے۔ تسنیم کے لیے وجود کے شہر کے گرد کھنچی فصیل منہدم ہوگئی تھی، مگر شیریں کو ایک فصیل دکھائی دیتی ہے۔ کیوں؟ اس کا جواب بھی افسانہ ''زمین'' میں بین السطور موجود ہے۔ تسنیم بڑی حد تک اس تصور کے تحت خود کو جاننے کی سعی کرتی ہے کہ آدمی تنہا ہے، کوئی زمین ہے نہ آسمان۔ شیریں کو احساس ہوتا ہے کہ ایک ''زمین'' موجود تھی، یعنی ایک ایسی دنیا موجود تھی، جس سے ہمارے یہ وجود تعلق رکھتے ہیں، یعنی ہمارے وجود تاریخ میں، ثقافت میں اور اجتماعی یادداشت میں جڑیں رکھتے ہیں۔ نیز ہمارا دکھ محض ہماری ذات تک محدود نہیں۔ افسانے میں زمین، ایک طرف ماضی اور تاریخ کا استعارہ ہے، جس سے ہم اُگے ہیں، دوسری طرف یہ ایک ایسے مقام کی علامت ہے، جو ہمیں خود اپنے اندر خلق کرنا ہے۔ افسانے میں شاہ صاحب کی ایک چھوٹی سی کہانی بیان ہوئی ہے۔ ''وہ ایک لاعلاج مریض تھا، جس کا بجز انسانی گوشت علاج نہ تھا، اسے ایک دوا دیتے ہیں اور یہ تجویز کرتے ہیں: وہ آٹھ دن ایک ہی مقام پر قیام کرے۔[۸]'' یعنی زمین سے اپنا رشتہ استوار کرے۔ اسے افاقہ محسوس ہوتا ہے؛ جب وہ مزید دوا تجویز کرنے کی درخواست کرتا ہے تو شاہ جی اسے کوتوال کے حوالے کرتے ہیں کہ اس کا علاج بجز انسانی گوشت نہ تھا۔ یہ حکایت اساطیری نوعیت کی ہے جس میں آدم خوری (cannibalism) کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ قدیم مصر سے لے کر ولندیزیوں اور بعض افریقی قبائل کے یہاں آدم خوری کے واقعات ملتے ہیں۔ قحط اور جنگوں کے دوران میں انسانوں نے اپنے ہم نفسوں کا لحم مردہ کھایا ہے اور کچھ قدیم قبائل ثقافتی وجوہ سے بھی اپنے مردوں (جسے endocannibalism کہا گیا ہے) کا گوشت کھاتے رہے ہیں، یہ سوچ کر کہ مرنے والے کے شخصی اوصاف ان میں منتقل ہو جائیں گے۔ لیکن اس حکایت میں ایک ایسے مریض کا ذکر ہے، جس کا علاج انسانی گوشت ہے۔ یعنی اس کا مرض جسمانی سے زیادہ نفسیاتی اور روحانی ہے۔ اسے گویا ''جوع اللحم انسانی'' ہے۔ وہ دوسروں کے وجود کو ہڑپ کر کے ہی باقی رہنے کی لاشعوری احتیاج رکھتا ہے۔ ایسا اس لیے ہے کہ وہ زمین سے، اصل سے، بنیاد سے کٹا ہوا تھا۔ اس کے مرض کا علاج ''زمین'' سے

وابستگی کے احیا میں تھا۔ اسی شاہ جی کا ایک اور قصہ بھی بیان ہوا ہے کہ اس کی ملتان میں بنائی گئی حویلی میں، جب کہانی کا راوی قیام کرتا ہے تو اسے پہلی رات کوٹھڑی میں ایک شخص نظر آتا ہے، جس کے ہاتھوں میں لہو ٹپکاتے انسانی سر ہیں (ایک بار پھر اشارہ آدم خوری کی طرف ہے)۔ پوچھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ راوی نے اس جگہ چارپائی بچھائی تھی جو اس شخص کی تھی جس کے ہاتھوں میں لہو ٹپکاتے انسانی سر تھے۔ یعنی دوسروں کی زمین پر، ان کی مرضی کے بغیر قیام بھی وحشت و درندگی کو ہوا دیتا ہے۔

آگے انھی شاہ جی کا ایک اور واقعہ بیان ہوا ہے، جس کے مطابق وہ برق رفتار گھوڑوں پر سوار ہو کر ایک خوش رو لڑکی کا علاج کرنے جاتے ہیں۔ شیریں، شاہ جی کی اس دنیا سے اپنا تعلق محسوس کرتی ہے، مگر یہ جانتی ہے کہ یہ دنیا باقی نہیں رہی، صرف اس کی یادداشت موجود ہے۔

تب شیریں کو اپنا آپ بکھرتا، ہوا میں اڑتا محسوس ہوا، جیسے وہ محض ایک جگہ پر کہ جہاں وہ سمجھتی ہے کہ موجود ہے، موجود نہ ہو اور سموں کی آواز کھوتے گھوڑے۔ سرہانے سے زمین تک گرے بالوں والی خوش رو مریض لڑکی۔ لہو ٹپکاتے انسانی سر۔ رات ہونے پر دو دنیائیں ضم ہونے لگتیں کہ انسان ٹھوس زمین پر چلتے چلتے ہوا میں اڑنے لگتے اور دو دنیاؤں کا یہ ملاپ بڑا پُر دہشت تھا کہ اس میں بہت سی چیزوں کے مٹنے، ہوا ہو جانے کا خطرہ تھا، مگر اس میں سرور بھی تھا۔

گویا دونوں دنیائیں ایک دوسرے میں ضم ہونے کے باوجود، ایک دوسرے سے فاصلہ برقرار رکھتی ہیں، یعنی ان دونوں کے الگ الگ ہونے کا خیال باقی رہتا ہے۔ شیریں محسوس کرتی ہے کہ شاہ جی کی دنیا میں ایک وقت تھا، مگر وہ دو وقتوں میں جی رہی ہے، اور ان کے بیچ کوئی راستہ نہیں۔ شیریں کی کہانی کا یہ حصہ محض ایک کردار کی شخصی واردات نہیں، ایک شخص کی یہ یک وقت تاریخی و وجودی صورتِ حال ہے۔ شاہ جی کی دنیا، جس میں ایک وقت تھا، وہ اپنی ثقافت سے وحدت رکھتی تھی؛ شاہ جی جیسے لوگ جن تصورات کے حامل تھے، ان کی ثقافت انھی تصورات سے وجود میں آئی تھی۔ انسانی وجود اور اردگرد میں ایک لازمی ''وجودی رخنہ'' یا ایک ایسی دراڑ جو آدمی کو اپنے اردگرد سے اجنبی، بے گھر، معزول کردہ، جنت بدر ہونے کا احساس دلاتی ہے موجود ہوتی ہے، مگر شاہ جی کے زمانے (یعنی قبلِ نوآبادیاتی عہد) کے لوگ ایسے تصورات وعقائد رکھتے تھے کہ اس دراڑ کو پُر کر لیتے تھے یا اسے انسانی وجود کو زخمی کرنے کا موقع نہیں دیتے تھے، مگر شیریں جس زمانے میں (مابعد نوآبادیاتی، جدید، وجودی فلسفوں کا عہد) موجود ہے، اس میں وجودی رخنہ نمایاں ہو گیا ہے، اور اسے انسانی وجود کو زخم لگانے کے مواقع مسلسل مل رہے ہیں۔ پرانے مذہبی و ثقافتی تصورات پر شبہ کیا جانے لگا ہے اور نیا سیاسی، ثقافتی ماحول، ایسے تصورات سے خالی ہے، جو اس سے ہم آہنگ

ہوں۔ خالدہ حسین اسی نئے مابعدنوآبادیاتی، جدید، وجودی عہد سے وحدت کی تلاش کی کہانی لکھتی ہیں۔ شیریں اگرچہ وحدت کے ایک لمحاتی تجربے سے گزرتی ہے، جب وہ محسوس کرتی ہے کہ سب کچھ ایک لاانتہا نظام کا حصہ ہے اور ایک ہی ڈور سے بندھا ہے، اسی دوران میں وہ خدا کی موجودگی کا احساس بھی کرتی ہے، مگر پھر اس دبدھے میں پڑ جاتی ہے کہ وحدت کے اس تجربے کی بنیاد یا زمین یا ثبوت کیا ہے؟ یہیں وہ پھر اس بحران کو گہرا ہوتے محسوس کرتی ہے، جو وحدت کے لمحاتی تجربے میں اوجھل ہو گیا تھا۔ اسی دوران میں شیریں کے گھر ایک شخص کا آنا جانا شروع ہوتا ہے، جو دراصل کسی اور کے ذریعے اپنے بحران سے نجات حاصل کرنے کی علامت ہے۔ وہ شخص اسے احساس دلاتا ہے کہ ہم بڑے بدقسمت ہیں کہ کسی اجتماعی واردات کے ساتھ رشتہ نہیں جوڑ پاتے، اس لیے ہم اپنی واردات میں گم ہوتے ہیں، اور جب اس سے نکلنے کا وقت آتا ہے تو باہر کچھ نہیں ملتا، جس کے ساتھ ہم آہنگ ہوں، پھر ''سب قوت زہر بن کر ہمارے اندر رہ جاتی ہے۔''

مابعدنوآبادیاتی، جدید عہد میں برصغیر کے انسان کی ساری نفسی جدوجہد اجتماعی واردات سے ہم آہنگ ہونے کی آرزو مگر اس سے قاصر رہنے کی ہے۔ اسے شیریں کی زندگی میں آنے والا شخص (دانش مند آرکی ٹائپ) ایک فرد پر ذمے داری عائد کرتا ہے کہ وہ اپنی شخصی واردات میں گم ہوتا ہے، اور اس کی سزا کے طور پر ساری قوت (اندر اور باہر کی) زہر بن جاتی ہے، مگر شیریں کے تجربات بتاتے ہیں کہ وہ اجتماعی واردات کا علم رکھنے، اس کی اہمیت جاننے کے باوجود اس میں اپنی شخصی وارادت کو ضم نہیں کر سکتی۔ اسے وہ تیسری دنیا کہتی ہے، (تیسری دنیا کے الفاظ بجائے خود معنی خیز ہیں)، جس میں زمین موجود نہیں مگر زمین کی آرزو شدید ہے۔ یہاں وہ اپنے اندر تقسیم دیکھتی ہے؛ ایک شیریں جو دوسری شیریں سے مسلسل مکالمہ کرتی ہے۔ یہ تقسیم اس قوت کے جاگنے کا نتیجہ ہے، جو اسے ایک اختیار دیتی ہے کہ، ''انسان جب چاہے، ایک احساس کو ختم کر دے اور جب چاہے پھر زندہ کر لے۔'' اسے وہ تاریک قوت کے طور پر پہچانتی ہے۔ یہ اختیار معمولی نہیں تھا۔ یہ خود سے اس مسلسل مکالمے کو ممکن بناتا تھا جس کے بغیر انسانی وجود کی آزادی اور روحانی نشو و نما ممکن نہیں، اور جن کے نتیجے میں آدمی اپنے اندر زمین خلق کرنے کے قابل ہوتا ہے، مگر اس سے پہلے کہ وہ اس اختیار کے ساتھ جیے، وہی دانا شخص اس کو راستہ دکھانے آن پہنچتا ہے۔ وہ شیریں کو بتاتا ہے کہ، ''آخر ہمیں کسی زمین پر تو کھڑا ہونا ہے اور شیریں اب میں نے جانا ہے کہ یہ زمین ہمیں اپنے اندر نہیں مل سکتی، اپنے سے باہر ملے گی تو ہمیں زمین کی تلاش ہے۔'' اگرچہ شیریں اس سے پوچھتی ہے کہ اپنے سے باہر ہم کیسے زمین تلاش کر سکتے ہیں، جس پر وہ چپ چاپ (لاجواب ہو کر) چلا جاتا

ہے، مگر شیریں خود اپنے جواب سے مطمئن نہیں ہوتی۔ وہ محسوس کرتی ہے کہ وہ کچھ حرکات کا مجموعہ بن کر رہ گئی ہے۔ یہاں خالدہ حسین نے شیریں کے کردار کو اس کی زندگی نہیں جینے دی۔ وہ اسے پہلے اکتاہٹ کا شکار کرتی ہے، پھر اسے اسی دانا شخص کے سپرد کر کے کہانی کو ایک روایتی موڑ پر ختم کرتی ہے۔ خالدہ حسین جہاں تک اپنی زمین آپ خلق کرنے کا احساس دلاتی ہیں وہاں وہ جدید فرد کی آزادی، تخلیقی قوت، اپنے تاریک ذات کا سامنا کرنے کی صلاحیت کو تسلیم کرتی ہے، مگر جہاں وہ دانا شخص کا پروٹو ٹائپ کہانی میں لے آتی ہے، اور اسے جدید فرد (شیریں) کی راہنمائی کا فریضہ سونپتی ہے، وہاں مابعد نوآبادیاتی ملک کے افراد کی اس الجھن کو نمایاں کرتی ہے، جو ایک طرف مسلسل ماضی کی طرف دیکھتا ہے، دوسری طرف ماضی کا احیا نہیں کرسکتا اور تیسری طرف چھوڑی گئی دنیا اور موجود دنیا میں موجود رہنے کو پرنہیں کرسکتا۔ اس الجھن کا نتیجہ یہ ہے کہ وہ خود پر اختیار برقرار نہیں رکھ سکتا۔ اس کے اندر کی دنیا تاریخ وثقافت کی پیدا کردہ الجھنوں کے ہاتھ کھلونا بن کر رہ جاتی ہے۔

خالدہ حسین اپنے افسانے میں بتاتی ہیں کہ ایک مابعد نوآبادیاتی ملک کا جدید انسان ایک عجب دبدھے میں ہے۔ وہ گزشتہ ڈیڑھ صدی میں جن سیاسی، معاشی، اعتقاداتی، اقداری تبدیلیوں سے گزرا ہے، انھوں نے اسے عہدِ وسطیٰ کے عظیم مثالی تصورات سے (وحدت الوجود بھی ان میں شامل ہے) جدا کر دیا ہے۔ وہ انھیں (عہدِ وسطیٰ کے تصورات) یاد کرسکتا ہے، ان کی آرزو کرسکتا ہے، ان کے مطالب بھی پہچان سکتا ہے، ان مطالب کو دُہرا بھی سکتا ہے مگر انھیں نہ تو واپس لا سکتا ہے، نہ جی سکتا ہے۔ اس کی وجہ سمجھنا چنداں مشکل نہیں: وہ معاشرتی وسیاسی ڈھانچہ ہی باقی نہیں رہا جس نے انھیں برقرار رکھا تھا۔ لہٰذا اس خطے کے جدید انسان کا دبدھا یہ ہے کہ وہ ماضی کے ان عظیم تصورات (جو اس کی یادداشت پر یلغار کرتے ہیں) اور اپنی حقیقی، وجودی صورتِ حال میں کیوں کر ہم آہنگی پیدا کرے؟ یہ دبدھا اس لیے پیدا ہوا ہے کہ ماضی کے تصورات (یا اصطلاح میں روایت) اور نئی صورتِ حال (اصطلاح میں جدیدیت) کو ایک دوسرے کی ضد سمجھا گیا ہے۔ اگر ایک روشنی ہے تو دوسری سراسر ظلمت، اس لیے ایک کی ولولہ انگیز حمایت کی جاتی ہے تو دوسری کی بدترین مذمت۔ جب اس نوع کی ثنویت کسی قوم کی اجتماعی نفسیات کا حصہ بن جاتی ہے تو اس سے مزید نفسی پیچیدگیاں، ثقافتی الجھنیں اور حقیقی سیاسی مسائل جنم لیتے ہیں۔ یہ کسی شخص کے اس نفسی الجھاؤ کی مانند ہے جسے اگر حل نہ کیا جائے تو وہ اس شخص کی پوری ہستی اور پھر پورے تصورِ دنیا کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ لہٰذا اس میں اچنبھا نہیں ہونا چاہیے کہ یہی ثنویت، جدیدیت کے سلسلے میں تذبذب سے لے کر بیگانگی اور حقیقی نفرت کا باعث ہے۔ یہی نہیں، جدیدیت سے بیگانگی کو جائز ثابت کرنے

کے لیے اپنی ادبی و ثقافتی تاریخ کی مابعد الطبیعیاتی تعبیر کی جاتی ہے۔ اس تعبیر کا گہرا رشتہ ان سیاسی تحریکوں سے خود بہ خود قائم ہو جاتا ہے جو قرونِ اوّل کی مذہبی ریاست کے احیا کو اپنا منشور بناتی ہیں۔ جدیدیت و روایت کی ثنویت، جدیدیت کو بھی ''وحدانی'' خیال کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ یعنی جدیدیت سے مراد یا تو ''نوآبادیاتی جدیدیت'' لیا جاتا ہے یا ''مغربی جدیدیت۔'' خود برصغیر میں جدیدیت کے جس مخصوص ورژن کا (جس میں قومی شناخت ایک اہم جز ہے) ارتقا ہوا ہے، اسے پیشِ نظر نہیں رکھا جاتا۔

اپنی زمین خود خلق کرنا اور اس پر اختیار رکھنا، جدیدیت کا اہم اصول ہے۔ خالدہ حسین اپنے کرداروں کو یہ موقع دیتی ہیں کہ وہ یہ دیکھیں کہ اپنی زمین خلق کرنے کا تجربہ کیسا ہے؟ ظاہر ہے وہ زمین کو حقیقی اور استعاراتی دونوں معنوں میں لیتی ہیں۔ یعنی اپنے اندر اپنی زمین خلق کرنا جہاں فرد اپنے اختیار کو حقیقی طور پر استعمال کر سکے اور اپنے باہر اس زمین سے رشتہ قائم کرنا جہاں وہ دوسروں کے ساتھ جی سکے۔ خالدہ حسین جانتی ہیں کہ انسانی وجود کا سب سے بڑا مسئلہ یہ ہے کہ وہ کیسے اندر اور باہر کی زمین، نیز اپنی نفسی آزادی و اختیار اور سیاسی آزادی و اختیار یا اپنی انفرادیت اور اجتماعیت میں ہم آہنگی قائم کر سکے۔ وہ جب اس ہم آہنگی کی کوشش کرتا ہے تو ترازو کا پلڑا کسی ایک جانب جھک جاتا ہے۔ افسانے ''زمین'' کا یہ جملہ: ''آخر ہمیں کسی زمین پر تو کھڑا ہونا ہے اور شیریں اب میں نے جانا ہے کہ یہ زمین ہمیں اپنے اندر نہیں مل سکتی، اپنے سے باہر ملے گی تو ہمیں زمین کی تلاش ہے''، اسی جانب اشارہ کرتا ہے۔

جو بات ترازو کو توازن قائم کرنے میں مانع ہے، وہ فرد کی اپنی خلق کی ہوئی دنیا اور تاریخ کے ہاتھوں سماج کی تشکیل پانے والی صورتِ حال میں فاصلے کا موجود ہونا ہے۔ پھر جس فرد کی کہانی خالدہ حسین لکھتی ہیں، وہ پاکستانی ہے، اور یہ حقیقت خالدہ حسین کے افسانوں کو گہرا سیاسی رخ دیتی نظر آتی ہے۔ ایک طرف وہ اپنے کرداروں کے ذریعے اس ثقافتی بحران کا وجودی بیانیہ لکھتی ہیں جس کا ذکر ابتدا میں ہوا ہے، دوسری طرف جب یہ کردار اپنے وجودی بحران کا سامنا کرتے ہیں تو نئی الجھنوں کا شکار ہوتے ہیں۔ مثلاً سوال یہ ہے کہ افسانہ ''زمین'' کی شیریں کو ایک شخص کیوں یہ کہتا ہے کہ جس زمین کی ہمیں تلاش ہے، وہ ہمیں اپنے اندر نہیں مل سکتی؟ اس سوال کا ایک جواب تو افسانے ہی میں دیا گیا ہے: یہ کہ ہم اپنی شخصی واردات کو اجتماعی واردات سے وابستہ نہیں کر پاتے۔ دوسرے لفظوں میں کوئی ایسی زمین نہیں ہے جو شخصی ملکیت ہو؛ زمین سب کی سانجھی ہے۔ لیکن یہ نامکمل جواب ہے۔ صرف فرد ہی ذمے دار نہیں جو اپنی واردات میں گم ہو کر دوسروں کو بھول جاتا ہے۔

دوسرے (خصوصاً صاحبانِ اختیار) بھی ذمے دار ہیں، جنھوں نے سماج کی اس ہیئت کو برقرار رکھا ہے جو مقامی فرد کو اپنا محکوم (سبجیکٹ) سمجھتا تھا۔ علاوہ ازیں دانا شخص کا شیریں کو یہ کہنا کہ ''جس زمین کی ہمیں تلاش ہے، وہ ہمیں اپنے اندر نہیں باہر ملے گی'' اپنے اندر آئرنی لیے ہوئے ہے۔ باہر تو زمین موجود تھی؛ ایک نیا ملک اپنے جغرافیے کے ساتھ موجود تھا، پھر باہر زمین تلاش کرنے کا مطلب؟ یہ آئرنی خالدہ حسین کے ایک اور افسانے ''درخت'' میں مزید نمایاں ہوئی ہے۔ یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ خالدہ حسین کے افسانوں میں کس طرح پاکستانی فرد کے وجودی و سیاسی مسائل نہ صرف ظاہر ہوئے ہیں بلکہ ان میں داخلی تنظیم بھی ملتی ہے۔

افسانہ ''درخت'' کی راوی، جو افسانے کا کبیری کردار بھی ہے، سمت کا احساس کھو چکی ہے۔ اس مرض کو طبی اصطلاح میں dromosagnosia کہتے ہیں۔ یہ ایک دماغی مرض ہے، جس میں دماغ کے مخصوص خلیے جگہ اور مکان کی شناخت سے عاری ہونے لگتے ہیں۔ اس کا تعلق بڑھتی عمر اور الزائمر سے بھی ہے۔ یعنی یادداشت کے مضمحل ہونے سے۔ مضمحل یادداشت، ایک طرف ماضی کو معدوم بناتی ہے اور دوسری طرف حال کو ایک ایسا معما، جسے کھولنے کی کلید کھو گئی ہو۔ چناں چہ سمت کا احساس جاتے رہنے سے، آدمی ایک چھوٹے سے دائرے میں بے مقصد چکر لگانے پر مجبور ہوتا ہے۔ افسانے میں یہ بیماری حقیقی سے زیادہ استعاراتی مفہوم کی حامل ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار سمت سے عاری مگر سفر میں مبتلا سماج کی علامت ہے۔ پورے افسانے کو علامتی کہنا بھی غلط نہ ہوگا۔ افسانے کی مرکزی کردار کو اپنی بیماری کی شدت کا اندازہ اس حقیقت سے ہوتا ہے کہ وہ اپنے مکان کی طرف جانے والے راستے کی سمت کا احساس نہیں رکھتی۔ دوسروں سے اپنے ہی گھر کا راستہ معلوم کرتی ہے اور انھیں صحیح سمت بتانے سے قاصر ہوتی ہے۔ بالآخر وہ قبرستان کو گھر کا حوالہ بناتی ہے جو شہر کے مرکز میں ہے اور جہاں سے ہر راستہ ہو کر گزرتا ہے۔ گھر، راستہ، راستے کی سمت اور گھر کا حوالہ قبرستان سب علامتی مفہوم کے حامل ہیں، یعنی ان کا تعلق صرف ایک کردار سے نہیں، اس اجتماع سے ہے جس کا وہ حصہ ہے۔ وہ قبرستان کے پاس کرائے کا ایک گھر حاصل کرتی ہے جس میں کٹھل کا درخت ہوتا ہے۔ کٹھل کا درخت صرف اسی گھر میں ہے اور کہیں نہیں۔ اس درخت پر بڑا سا پھل لگتا ہے جو دیکھنے میں زردی مائل ہرے رنگ کا مٹکا سا نظر آتا ہے۔ یہ پھل انسانوں کی زرخیزی کے لیے اکسیر سمجھا جاتا ہے۔ پہلی قرأت میں افسانے کے دو بنیادی واقعات: سمت کا احساس کھونے اور قبرستان کے پاس گھر جس میں کٹھل ہے، میں کوئی رشتہ نظر نہیں آتا۔ لیکن جب غور کرتے ہیں تو ان میں گہرا داخلی ربط دکھائی دیتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ کٹھل بنگلہ دیش کا قومی پھل ہے۔ افسانے میں

کٹھل اور اس کے ساتھ پیش آنے والے بعد کے واقعات، مغربی پاکستان کے مشرقی پاکستان سے تعلق کی رمزیں کھولتے ہیں۔ مغربی پاکستان کی آب و ہوا کٹھل کو راس نہیں آتی۔ یہ ایک کمیاب واقعہ تھا کہ (لاہور) کے ایک گھر میں یہ درخت موجود تھا۔ افسانے کی مرکزی کردار بیان کرتی ہے کہ اسے، اس درخت اور اس کے پھل کی قدر و قیمت کا کوئی احساس اس وقت تک نہیں ہوا جب تک کہ ایک روز اس کی ایک دوست کی آنکھیں اس درخت کو دیکھ کر پھٹی پھٹی رہ گئیں۔ ''ارے تمھارے یہاں یہ درخت؟ یہ تو بہت نایاب ہے۔ پتا ہے کس کے لیے اکسیر ہے؟'' وہ بے اولاد لوگوں کو یہ پھل پیش کرنا چاہتی ہے، مگر اس لیے کامیاب نہیں ہوتی کہ جب یہ پھل پکتا تو بے اولاد کسی اور شہر جا چکے ہوتے تھے۔ اگلے موسم میں اس پھل کے ساتھ عجب واقعہ ہوتا ہے (موسم بھی علامتی جہت رکھتا ہے)۔ وہ ایک روز دیکھتی ہے کہ اس کٹھل کے کوزہ نما پھلوں پر سفید لمبے لمبے کیڑے لٹکے ہیں۔ مکان دار (جو باقاعدگی سے یہ پھل اتارنے آتا تھا) اسے بتاتا ہے کہ اس پھل کو کیڑا بہت آسانی سے لگتا ہے، لیکن اسے کیڑے سے کیسے بچایا جائے، اس کی پروا کسی کو نہیں تھی۔ چند ہی دنوں میں درخت کے تمام پھل کیڑوں کے لیے زرخیز بن گئے اور سارا درخت ان کیڑوں سے ڈھک گیا۔ ''وہ سامنے کھڑی رہی اور وہ رفتہ رفتہ معدوم ہو گیا۔'' سفید کھدر کے لباس میں ایک شخص اس کے پاس آتا ہے اور کہتا ہے: ''اچھا تو تم دیکھتی رہیں اور یہ سب کچھ ہو گیا... ہمیشہ کی طرح تمھیں معلوم ہی نہ ہوا ہوگا۔'' اس کے پاس اس کا کوئی جواب نہیں ہوتا۔

اب ہم اس داخلی ربط کو سمجھ سکتے ہیں جو سمت سے عاری ہو جانے کے واقعے اور کٹھل کی کہانی میں ہے۔ سمت سے عاری کردار کے (شخصی) ماضی کا وہ حصہ کھو گیا ہے جو جگہ، مکان اور سمت کو یاد رکھتا ہے۔ وہ جگہوں کو دیکھ سکتا ہے، چل سکتا ہے، مگر ان جگہوں پر پہنچنے کے لیے کس سمت سے جانا ہے، اس کا احساس جاتا رہتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ اپنی ناک کی طرف اپنی انگلی نہیں لے جا سکتا۔ یہ بیگانگی نہیں، چیزوں اور جگہوں کے مابین تعلق و مقصد کو دریافت کرنے میں قاصر رہنے سے پیدا ہونے والی بے بسی ہے۔ نیز سمت سے عاری ہو جانے کے سبب، ماضی، جگہ، زمین اور اردگرد سے تعلق کمزور ہو جاتا ہے، یعنی ان کے سلسلے میں آدمی کوئی فعال کردار ادا کرنے سے قاصر ہو جاتا ہے۔ کٹھل کا درخت اس سب صورتِ حال کا استعارہ بنا ہے۔ اس کا پھل اس لیے کیڑوں کی نذر ہو گیا کہ اس کی نگرانی، سمت سے عاری لوگوں کے پاس تھی۔ علاوہ ازیں سمت کا احساس کھونا، قبرستان کے قریب ایک گھر میں معجزاتی طور پر کٹھل کا موجود ہونا، اس کے پھل کا اکسیر ہونا اور پھر کیڑوں کی نذر ہو جانا... یہ سب افسانے میں ایک عجب، طلسماتی مگر گہرے سیاسی و نفسی مفاہیم کی uncanny کی

صورت حال کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ مغربی پاکستان کی زمین میں مشرقی پاکستان کا ''قومی پھل'' جڑیں نہ پکڑ سکا، اس کا پھل (ایک موسم میں، تاریخ کے ایک موڑ پر) کیڑوں کی نذر ہو گیا اور سمت کا احساس کھوئے لوگ کچھ نہ کر سکے، حالاں کہ وہ اس پھل سے استفادہ کرتے رہے۔ اس افسانے کے مختصر مطالعے کے بعد اس جملے میں موجود آئرنی کو سمجھنا مشکل نہیں کہ، ہمیں اپنے سے باہر زمین تلاش کرنا ہوگی!

''ہزار پایہ'' اردو کے ان چند اہم علامتی افسانوں میں شامل کیا جا سکتا ہے، جن میں واقعاتی تنوع نہ ہونے کے برابر مگر ان کی سطر سطر تہہ دار معانی کے سلسلے کی کڑی ہوتی ہے۔ یہ ایک ایسے مریض کی کہانی ہے جو اپنے سینے میں خصوصاً اور پورے بدن میں عموماً ہزار پائے کو مسلسل محسوس کرتا ہے۔ جب اس پر کھانسی کا دورہ پڑتا ہے تو وہ بے بس ہو جاتا ہے، اس کے جبڑے پہلے ڈھیلے پڑتے ہیں، پھر کھل جاتے ہیں، پھر بند نہیں ہو پاتے۔ اسے فوراً منھ میں گولی رکھنا پڑتی ہے، مگر وہ اپنے ضبط کو قائم رکھتا ہے۔ اس کی بیوی اسے پابندی سے دوا دیتی ہے، مگر دوا کا اثر وقتی ہوتا ہے۔ بیماری نے اسے گھر تک محدود کر رکھا ہے۔ کہانی کے آغاز میں اسے ڈاکٹر کے کلینک سے باہر آتے، بازار سے گزرتے اور پھر اپنے گھر سمن آباد رکشے میں آتے دکھایا گیا ہے۔ کہانی میں اس کردار کی زندگی کے جس باقی وقت کو بیان گیا ہے، وہ گھر ہی میں بسر ہوتا ہے۔ اس افسانے کو اگر ''چیزوں کی مابعد الطبیعیات'' کا افسانہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ یعنی ہر شے کے (جسے کردار اپنے اندر اور اردگرد پاتا ہے) اساسی معنی کی تلاش۔ مثلاً یہی دیکھیے۔ وہ بیماری کے جرثومے/ کیڑے (سرطان) کو ہزار پایہ کہتا ہے۔ یہ بیماری کی استعاراتی تعبیر ہے۔ یہاں سوزن سونٹاگ کی مشہور کتاب *Illness As Metaphor* یاد آتی ہے۔ خالدہ حسین کا یہ افسانہ ان کے پہلے مجموعے پہچان (۱۹۸۱ء) میں شائع ہوا، جب کہ سونٹاگ کی کتاب ۱۹۷۸ء میں شائع ہوئی۔ یقین سے کہنا مشکل ہے کہ خالدہ حسین کی نظر سے یہ کتاب، اس افسانے کی تخلیق سے پہلے گزری کہ نہیں۔ تاہم بیماری کو استعارہ بنانے اور اس کی تعبیر دونوں میں مشترک ہے۔ سونٹاگ نے تپِ دق اور سرطان کو استعاراتی زبان میں سمجھنے پر تنقید کی ہے، جب کہ خالدہ حسین کا پورا افسانہ بیماری کو استعارتی زبان میں سمجھنے پر مشتمل ہے۔

ہزار پایہ کو کنکھجورا بھی کہا جاتا ہے، مگر افسانے میں ہر جگہ ہزار پایہ استعمال ہوا ہے، شاید اس لیے کہ جو تلازمات ہزار پائے سے وابستہ ہیں، وہ کنکھجورے سے نہیں۔ کنکھجورے سے ایک طرح کی بے زاری، ناپسندیدگی اور قدرے کراہت وابستہ ہے۔ ہزار پایہ خود استعارہ ہے، ایک ایسی شے کے لیے جس کے متعدد پاؤں ہوں؛ متعدد پاؤں ہیں تو اس نے جگہیں بھی متعدد گھیری ہوئی ہیں، آدمی

کے اندر، آدمی کے باہر؛ لغوی معنی اور استعاراتی معانی، عام زندگی کے معانی اور عام زندگی کی تہہ میں چھپے بنیادی معانی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ جب مرکزی کردار اپنی بیماری کو استعاراتی زبان میں سمجھنا شروع کرتا ہے تو وہ ان سب اشیا کے بنیادی اور استعاراتی معانی کی طرف متوجہ ہوتا ہے، جن سے اس کا واسطہ پڑتا ہے۔ گویا ہر شے ایک طرف خود اپنے شے ہونے اور دوسری طرف اپنے بنیادی معنی اور تیسری طرف استعاراتی معنی میں گھری ہے۔ مثلاً جب مرکزی کردار رکشے میں بیٹھ کر گھر جانے لگتا ہے تو اسے رکشا (شے) ایک زندہ وجود نظر آتا ہے۔ رکشے کو جاندار سمجھنا، اس استعاراتی فکر کی توسیع ہے، جس کا آغاز بیماری کو استعارہ بنانے سے ہوا ہے۔

آج میں نے پہلی بار دیکھا کہ رکشا عجیب جاندار شکل رکھتا ہے اور مجھے یوں لگا گویا میں رکشا کو نہیں کسی اور جاندار چیز کو دیکھتا ہوں... اور یہ چیز چلتے چلتے منہ موڑ کر مجھے دیکھے گی اور کراہے گی۔ جس طرح میرے اندر پلنے والا ہزار پایہ منہ موڑ کر مجھے دیکھے گا اور کراہے گا۔[۹]

وہ سمن آباد کو سمنا باد کہتا ہے تو اس کا دھیان اس طرف جاتا ہے کہ وہ چیزوں کے نام بھولتا جا رہا ہے۔ وہ اس اندیشے کا شکار ہوتا ہے کہ کہیں ناموں کے کھونے سے چیزیں مر نہ جائیں۔ یہیں وہ چیزوں کی اس دنیا میں داخل ہوتا ہے جو اوّل مادی ہیں، پھر استعاراتی اور بعد میں مابعد الطبیعیاتی رخ اختیار کر جاتی ہیں۔ چیزیں اپنے آپ میں وجود رکھتی ہیں، یا اپنے اسما کے سبب موجود ہیں یا ان کے علاوہ کسی ڈھنگ سے؟ وہ اسما اور اشیا کے باہمی تعلق کے قدیم فلسفیانہ مسئلے کو خالص اپنی صورتِ حال کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور اسی ضمن میں خود کو بھی۔ جیسا کہ ہم پہلے بیان کر آئے ہیں وجودی طرزِ فکر ہے۔ آدمی کو جو کچھ حقیقی طور پر، سامنے، اشیا اور چھوٹے چھوٹے واقعات کی صورت درپیش ہے، اور جسے وہ اپنی حسیات کی مدد سے گرفت میں لے رہا ہے اور وہ اس کی حسیات اور وجود میں یقینی طور پر اثر انداز ہو رہی ہیں، ان کے ذریعے خود کو سمجھنا، وجودی رویہ ہے۔

اس وجودی رویے کا آغاز بیسویں صدی کے پہلے نصف میں جرمن مظہریاتی فلسفیوں نے کیا تھا جن میں ایڈمنڈ ہسرل (۱۸۵۹ء - ۱۹۳۸ء) کو اولیت حاصل ہے۔ اگرچہ مظہریات ایک بھاری بھرکم اصطلاح ہے مگر اس کا منشا سمجھنا مشکل نہیں۔ اشیا کو بیان کرنا اور یہ دیکھنا کہ ذہن کیسے اشیا کے بارے میں سوچتے ہوئے، ان کی اصل تک پہنچتا ہے۔ قدیم یا کلاسیکی فلسفیوں کی مانند کسی الگ جگہ پر بیٹھ کر بڑے بڑے سوالات پر غور کرنے کے بجائے، مظہریاتی و وجودی مفکر سامنے کی اشیا اور ان کے تجربے کو بیان کرتے ہیں۔

نظری سطح پر یہ رویہ ہمیں سیاسی یا دوسری قسم کی آئیڈیالوجیوں سے آزادی دیتا ہے۔ مظہریات ہمیں اپنے تجربے سے مخلص رہنے پر زور دیتی ہے اور ان مقتدر طاقتوں کو پرے ہٹاتی ہے جو ہمیں مجبور کرتی ہیں کہ ہم

اپنے ہی تجربے کو [ان کے بتائے ہوئے] خاص طریقے سے سمجھیں؛ مظہریات میں یہ صلاحیت ہے کہ وہ ہمارے اردگرد موجود تمام طرح کے ازم کو بے اثر کر دے، خواہ وہ سائنسیت ہو، مذہبی شدت پسندی ہو، مارکسیت یا فاشزم۔[۱۰]

یوں یہ فلسفہ، اشیا اور حقیقی تجربے کی روح تک رسائی کو صرف ممکن ہی نہیں بناتا، ہمارے لیے نجات دہندہ بھی ثابت ہوتا ہے۔ کیوں کہ ہم چیزوں کو خود، راست، اپنے ہی تجربے کی مدد سے سمجھتے ہیں۔ ہسرل کے فلسفے میں ایک اہم کمی کی نشان دہی اس کے عزیز ترین شاگرد مارٹن ہائیڈگر نے کی۔ ہائیڈگر کا کہنا تھا کہ ہسرل اشیا کو بیان کرتے ہوئے ہستی (being) کو نظر انداز کرتا ہے۔ اس نے اصرار کیا کہ ہستی اشیا سے لاتعلق نہیں ہے؛ وہ صرف اشیا پر غور نہیں کرتی، ان پر عمل بھی کرتی ہے۔ اس کا Dasein کا تصور یہی بات واضح کرتا ہے۔ جرمن میں da سے مراد ''وہاں'' (there) اور sein کا معنی ''ہونا'' (to be) ہے۔[۱۱] یعنی دنیا میں، باہر، اشیا، واقعات کے ساتھ موجود ہونا (being-in-the world)۔ سادہ لفظوں میں ہم اشیا کو جب بیان کرتے ہیں تو دراصل اس تعلق کی روشنی میں بیان کرتے ہیں جو ہماری ہستی ان اشیا سے قائم کرتی ہے۔ یہ تعلق کئی قسم کا ہوسکتا ہے: مفید، کارآمد، مضر، جمالیاتی۔ ہائیڈگر نے شے اور ہستی کے تعلق کی نشان دہی تو درست کی مگر خود ہستی کا ایک تجریدی تصور کرتا ہے۔ ہم اشیا کو جب دیکھتے ہیں، ان پر تامل کرتے ہیں، ان کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں، ان کے بارے میں رائے ظاہر کرتے ہیں تو ''ہم'' خود ایک خاص طرح کی نفسی حالت کے حامل ہوتے ہیں۔ سب لوگوں کے یہاں ''ہستی'' کا کوئی ایک مخصوص نظام موجود نہیں ہے۔ خود ''ہستی'' ایک پیداوار اور تشکیل ہے۔ ہستی صرف باہر کی اشیا ہی سے نہیں، اپنے اندر کے ان عناصر سے بھی نبردآزما ہوتی ہے جو اس کی تشکیل کرتے ہیں، یعنی جبلی، ثقافتی، سیاسی عناصر۔ خالدہ حسین کا ''ہزار پایہ'' اس مبحث کے بغیر نہیں سمجھا جا سکتا۔

''ہزار پایہ'' کا کبیری کردار... جو افسانے کو یا زیادہ صحیح لفظوں میں خود کو بیان کر رہا ہے... وہ جب اشیا میں خود کو گھرا پاتا ہے تو وہ یہ خیال کرتا ہے کہ ہر شے اپنے نام کے ساتھ اس کے ذہن میں موجود ہے۔ وہ پہلے اس اندیشے کا شکار ہوتا ہے کہ وہ اشیا کے نام بھولتا جا رہا ہے اور اس کی وجہ سے اس کا اشیا سے یا باہر کی حقیقی دنیا سے تعلق کمزور ہو رہا ہے۔ چناں چہ وہ اشیا کو ناموں کے ساتھ محفوظ کر کے، انھیں اپنی یادداشت میں باقی رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ لکھنا شروع کرتا ہے۔ وہ یہ دیکھ کر حیران ہوتا ہے کہ اس نے مسلسل عبارت کے بجائے چیزوں کے صرف نام لکھے ہیں۔

مگر لکھ چکنے پر میں نے دیکھا کہ کاغذ پر صرف چیزوں کے نام ہیں تو دراصل میں یہ لکھنا چاہتا تھا محض چیزوں کے نام۔ وہ تمام چیزیں جنھیں میں جانتا ہوں۔ جنھیں میں نے دیکھا ہے، جنھیں دیکھتا ہوں۔

جب اسے ایک دوست بتاتا ہے کہ نام تو ڈکشنری میں بھی ہوتے ہیں، مگر وہ یہ کہہ کر اپنا دفاع کرتا ہے کہ ڈکشنری میں فقط لفظ ہوتے ہیں، نام نہیں۔ اور ''نام دراصل چیزیں ہیں جو انسان کے ساتھ ہیں۔'' یہاں وہ واضح طور پر being-in-the world پر زور دیتا ہے۔ چوں کہ اس کے ساتھ ہزار پایہ جیسی ایک ''حقیقی'' یعنی اس کی ہستی پر حقیقی طور پر مسلسل اثر انداز ہونے والی چیز موجود ہے، اس لیے وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ:

نہ صرف ہر تصنیف، بلکہ ہر چیز کہ پنجے پھیلاتے اس ہزار پائے سے بڑھ کر کوئی نام، کوئی چیز زندہ نہیں۔ یہ تمام ناموں، تمام لفظوں کا بڑھتا پھیلتا، کاٹتا، نکلتا سچ ہے۔ یہ خود مفہوم ہے۔[۱۲]

گویا کسی شے کا کوئی مفہوم اس کی اپنی حالت سے الگ نہیں ہے۔ جب اس کی حالت غیر ہوتی ہے تو کبھی اس کی آواز مر جاتی ہے، کبھی بدل جاتی ہے؛ وہ اپنے اندر تقسیم دیکھتا ہے۔ یہیں اسے ڈاکٹر جیکل اور مسٹر ہائیڈ کی کہانی یاد آتی ہے۔ رابرٹ لوئی اسٹیونسن کے ناول *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (۱۸۸۶ء) میں دُہری شخصیت کے مسئلے کو پیش کیا گیا ہے۔ ناول کی کہانی میں نہ صرف یہ طے کرنا مشکل ہوتا ہے کہ کون سا فعل جیکل نے کیا ہے اور کون سا ہائیڈ نے بلکہ اس بات کا تعین بھی نہیں ہو پاتا کہ ان میں سے اصل کون ہے اور کون ظل ہے۔ یہ عدم تعین اخلاقی ذمہ داری کے سوال کو لاینحل بنا دیتا ہے۔ افسانے ''ہزار پایہ'' کا مرکزی کردار آئینے کا سامنا کرنے سے کتراتا ہے کہ اسے اپنی شخصیت کے دوسرے رخ کو دیکھنا پڑے گا۔ وہ تسلیم کرتا ہے کہ اس کے اندر جیکل اور ہائیڈ دونوں ہیں، جو اپنی خصوصیات (اچھائی و برائی) کی بنا پر ایک دوسرے سے یکسر مختلف ہیں، مگر وہ کھلی آنکھوں سے ''ہائیڈ'' کو دیکھنے کی ہمت خود میں نہیں پاتا۔ اس کا یہ ڈر، یہ کم ہمتی محض اس کے بیمار و لاغر وجود کے سبب نہیں، بلکہ ایک بنیادی وجودی مسئلے کے شعور کے سبب ہے۔ اپنے وجود کے دوسرے، تاریک پہلو کا سامنا کرنے سے گریز، دراصل اسی الجھن سے جڑا ہے جس کا سامنا وہ شے کی شیئیت اور ان کے ناموں کے سلسلے میں کرتا ہے۔ وہ شے اور اس کے (لغوی اور استعاراتی) ناموں کے باہمی تعلق میں بھی دُہرے پن کا تجربہ کر چکا ہے۔ کبھی وہ محسوس کرتا ہے کہ شے اصل ہے، نام نہیں، کبھی اس کے برعکس۔ اس کے لیے یقینی بات صرف یہ ہے کہ وہ چیزوں میں گھرا ہے، اور ان چیزوں سے اس کے تعلق کا معنی وہی ہے جو اس نے ہزار پائے سے محسوس کیا ہے؛ یعنی دکھ، اذیت، جبریت کا۔ چیزوں، ناموں، ناموں، چیزوں کے بدلتے رشتوں سے گزر کر وہ آخر کار اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ اصل بس ہزار پایہ ہے... ''اٹل، پھیلنے والا، زندہ رہنے والا۔ ہر چیز کا اوّلین اور آخری، واحد مفہوم۔'' یہی پہلا لفظ بھی ہے اور آخری بھی۔ آغاز بھی اور انجام بھی۔ یعنی اس

میں تفریق، فاصلہ، شے اور اس کا نام تحلیل ہو جاتے ہیں۔ جب ڈاکٹر اس ہزار پائے کو ہلاک کرنے کی بات کرتا ہے (ممکنہ طور پر کیموتھراپی یا اس سے ملتے جلتے علاج کے ذریعے) تو وہ نہیں نہیں کہتا ہے، کیوں کہ وہ محسوس کرتا ہے کہ... ''یہ جڑوں بھرا میرے اندر... ہر مقام پر، میرے ہر مسام پر اور دنیا کے ہر لفظ پر حاوی ہے۔'' لیکن اس کی آواز مر چکی ہوتی ہے، اور وہ اپنے آخری سفر پر روانہ ہو جاتا ہے، اس اندھیرے، گھنے سناٹے میں پہنچ جاتا ہے جہاں پہلی اور آخری سب آوازوں کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔

وہ کیوں نہیں چاہتا تھا کہ ہزار پایہ... اس کے جسم کے ہر ہر مسام میں پھیلا سرطانی زہر... ہلاک ہو؟ اس کا ایک سبب تو شاید یہ ہے کہ وہ ہزار پائے کا عادی ہو گیا ہے یعنی وہ دنیا اور خود کو اس کی مدد سے سمجھنے کی عادت میں مبتلا ہے۔ آدمی جس تصورِ حیات (اس سے قطع نظر کہ وہ اچھا ہے یا برا) کو اپنی مسلسل کوشش سے وجود میں لاتا ہے، اس کو ترک کرنا، اس کے لیے محال ہوتا ہے۔ ایک دوسرا سبب بھی ہو سکتا ہے۔ وجودی فکشن کے کرداروں کی مانند اپنی موت کو آبرومندانہ انداز میں تسلیم کرنا۔ تیسری وجہ بھی ہو سکتی ہے: یہ کہ وہ اپنی بیماری کو استعاراتی زبان اور فکر کے ذریعے سمجھتا تھا۔ یعنی وہ چیزوں کی شیئیت تک محدود رہنے کے بجائے، ان سے اپنے اس رشتے کو سمجھنے کے سفر پر روانہ ہوا جو چیزیں اپنے ناموں کے سبب انسانوں سے قائم کرتی ہیں۔ چیزوں کے نام انسانوں کے دیے ہوئے ہیں، لیکن یہی نام چیز اور آدمی میں بیگانگی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ آدمی نام یاد رکھ کر سمجھتا ہے کہ چیز اس کی دسترس میں آ گئی ہے، چیز اور اس کے درمیان جو فاصلہ تھا، ختم ہو گیا ہے، مگر جلد ہی اس پر کھلتا ہے کہ چیزوں کو ناموں سے مشخص کرنا اور اپنی یادداشت میں محفوظ کرنا، دراصل ایک علامتی دنیا میں داخل ہونا ہے جو اپنی اصل میں لاشخصی ہے۔ چیزوں کے اسما اس علامتی دنیا میں قائم ہوتے ہیں جہاں کئی اور اسما اور تصورات پہلے سے موجود ہیں اور صدیوں سے چلے آتے ہیں۔ ''ہزار پایہ'' کا مرکزی کردار، جب پورے جملے کے بجائے محض اشیا کے نام لکھتا ہے تو دراصل وہ انھیں مذکورہ علامتی دنیا سے الگ کرنے اور ناموں کو اشیا تک محدود کرنے کی کوشش کرتا ہے، لیکن وہ علامتی دنیا ''غیر حاضر'' رکھے جانے کے سبب... اور باوجود نہ صرف برقرار رہتی ہے، بلکہ اثر انداز بھی ہوتی ہے۔ وہ ہزار پائے کی مانند ہر جگہ موجود ہوتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ جب آپ اپنی حقیقی حالت کو استعاراتی انداز میں سمجھنے کا آغاز کرتے ہیں تو آگے ہی آگے بڑھنے اور کسی ایسے نقطے تک پہنچنے پر مجبور ہوتے ہیں، جسے آپ آخری، حتمی اور اساسی سمجھ سکیں۔ فہم ہو یا معرفت، اس کی کوئی حد نہیں؛ یہ ایک مسلسل سفر ہے اور یہ سفر جس ''راستے'' پر کیا جاتا ہے، وہ علامتی دنیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ معرفت

اور فہم کا ہر لمحہ یا واقعہ، وقتی اور contingent ہے۔ سیسیفس کی مانند ہر روز اس کے لیے نئے سرے سے کوشش کرنا پڑتی ہے۔ علاوہ ازیں اس سفر میں جسے آخری اور حتمی نقطہ خیال کیا جاتا ہے، اس کی نوعیت مابعد الطبیعیاتی ہوتی ہے۔ ''ہزار پایہ'' کا مرکزی کردار اسی مابعد الطبیعیاتی قلمرو میں داخل ہوتا ہے۔ یہ دبدھا سب وجودی مصنفین کا رہا ہے، جو وجود، شے، موجود اور لمحۂ حاضر کو ساری اہمیت دیتے ہیں، اور اس یقین کے حامل ہوتے ہیں کہ وہ مابعد الطبیعیات کا انکار کر رہے ہیں اور اپنی روزمرہ حقیقی زندگی جی رہے ہیں، مگر جب ان کے معانی سمجھنے لگتے ہیں تو خود ایک مابعد الطبیعیات کا جال بُن لیتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ مابعد الطبیعیات، روایتی مذہبی نہیں، بلکہ ثقافتی، وجودی ہے۔ کسی بھی شے کے اساسی معنی تک رسائی کی کوئی بھی کوشش بالآخر مابعد الطبیعیاتی رخ اختیار کر جاتی ہے۔ شاید اسی لیے فرانسیسی وجودی فلسفی مرلیو پونٹی (۱۹۰۸ء-۱۹۶۱ء) نے کہا ہے کہ ''تصورِ زندگی سے پیدا ہوتا ہے اور زندگی تصور کی طرف پلٹتی ہے۔'' زندگی اور اس کا تصور دونوں ہزار پایہ ہیں!

پہلی سطح پر یہ افسانہ ایک ایسے شخص کی کہانی ہے جو اپنے مرض سے تنہا جنگ کر رہا ہے۔ وہ اس حقیقت کو تسلیم کرتا محسوس ہوتا ہے کہ اپنی ہستی کی تاریکی کا اکیلے سامنا اور مقابلہ کرنا ہی انسانی تقدیر ہے۔ وہ اس حقیقت کو بھی آشکار کرتا ہے کہ بیماری آدمی کی دنیا کو محدود کر ڈالتی ہے؛ اسے سماجی دنیا میں کردار ادا کرنے میں مانع ہوتی ہے اور آس پاس کی معمولی اشیا سے تعلق محسوس کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ نیز بیماری دکھ، اذیت، درد اور مایوسی کے احساسات کو مسلسل انگیخت کرتی ہے، اس لیے اشیا سے تعلق میں بھی یہی احساسات موجود ہوتے ہیں۔ یوں اپنی پہلی سطح پر یہ افسانہ ایک علیل انسان کی نفسی وجودی حالت کو بیان کرتا ہے، لیکن یہ افسانہ معنی کی ایک اور سطح بھی رکھتا ہے۔ یہ ایک بیمار کردار کی محدود زندگی سے باہر کی طرف جست بھرتا بھی محسوس ہوتا ہے۔ یہ جست افسانے کے ''بیانیہ عمل'' کے ذریعے وجود میں آئی ہے۔ خالدہ حسین نے افسانے کو ایک ایسے ڈھنگ سے بیان کیا ہے کہ بیان کی حدیں پگھل گئی ہیں۔ افسانے کے بیانیہ عمل میں محض ایما پذیری (suggestibility) نہیں، بلکہ آرٹ کی اوّلین و اساسی خصوصیت کچھ ایسے ظاہر ہوئی ہے کہ کردار کی نفسی صورتِ حال سے جابجا چھلکتی محسوس ہوتی ہے۔ یعنی افسانہ پڑھتے ہوئے ہمارا دھیان محض بیماری اور اس سے مرکزی کردار کی جنگ کی طرف ہی نہیں جاتا، اس ''رشتے'' کے کشف کی طرف بھی جاتا ہے جسے اوّلین و اساسی کہنا چاہیے۔ آرٹ کی ایک خصوصیت ''اوّلین و اساسی'' رشتے کا بے عیب و بے لوث تجربہ ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار چیزوں اور اپنے تعلق کو اوّلین تجربے کے طور پر بیان کرتا ہے، اس لیے اس میں کسی اور کے تجربے کو نہیں دُہرایا گیا۔ یہ اس کا اپنا، خالص تجربہ ہے،

جس میں اس کی ہستی کے سب سے بڑے سروکار ظاہر ہوئے ہیں، اس زبان میں جو اس کی اپنی ہے۔ پورے افسانے میں ایک ایسا آہنگ ہے جو اس کے اسی خالص، اوّلین، حقیقی تجربے کی دین ہے۔ اسی آہنگ کے سبب، افسانے کے واقعات میں ایک تنظیم ہے۔ یہ آہنگ خوشگوار نہیں، مگر حقیقی ہے۔ افسانے کی تیسری سطح سیاسی ہے۔ مثلاً یہی دیکھیے کہ کون سا ہزار پایہ ہے جو آدمی کی دنیا کو ایک اٹل اندھیرے میں دھکیل رہا ہے؟ جدید دنیا میں اٹل اندھیرے کا غیر سیاسی مفہوم ہو ہی نہیں سکتا۔ یہ افسانہ گزشتہ صدی کی چھٹی دہائی میں لکھا گیا تھا، جب ملک پر آمریت کا آسیب تھا اور عالمی سطح پر اشتراکیت سے پیدا ہونے والی امیدیں دم توڑ رہی تھیں۔ ایک ہمہ گیر تاریکی کا غلبہ تھا۔ افسانے کا مرکزی کردار اس اندھیرے کو اس کی تمام تر تاریکی کے ساتھ محسوس کر کے، اس کے خلاف نبرد آزما ہو کر اپنے انسانی اختیار کو بروئے کار لاتا ہے، مگر وہ کلاسیکی عہد کے کسی کردار کی مانند اس جنگ میں سورما بن کر سامنے نہیں آتا؛ کسی غیر حقیقی مگر مثالی انسانی وصف کے ساتھ ظاہر نہیں ہوتا۔ اس کے انجام کو دیکھتے ہوئے، اسے ہیرو کہنا بھی مشکل ہے۔ وہ ایک تاریک نظام کے آگے ہار جاتا ہے۔ اس کے کردار میں اگر کوئی قابلِ ذکر وصف ہے تو وہ اپنے انسانی وقار کا تحفظ ہے۔

افسانہ ''مکڑی''، ''ہزار پایہ'' کا اگلا حصہ نظر آتا ہے۔ ہزار پایہ ایک کردار کے پورے جسم کے پور پور میں اترا ہوا ہے، مکڑی اپنے استعاراتی مفہوم کے ساتھ سب کی اصل بن گئی ہے۔ ''لہٰذا وقت، ایک ملگجا تسلسل مکڑی کے جالے کی طرح پھیلتا گیا۔ تارِ عنکبوت میری تمھاری اصل بن گیا اور گھروں میں سب سے بودا گھر مکڑی کا ہے۔'' ''ہزار پایہ'' کی مانند اس افسانے کا راوی ہی مرکزی کردار ہے۔ فرق یہ ہے کہ ''ہزراپائے'' میں خود سے کلام زیادہ ہے، جب کہ ''مکڑی'' میں مرکزی کردار ایک پریس کانفرنس کر کے سب کو آگاہ کرتا ہے کہ ''یہ گھر آسیب زدہ ہے۔ مجھے یہ خبر آپ کو دینا تھی۔'' وہ جدید عہد کا پیغمبر ہے جس پر اپنے زمانے کی سچائی کا کشف ہوا ہے، اور وہ سب تک اس سچائی کو پہنچانا چاہتا ہے۔ سچائی یہ ہے کہ آدمی کا گھر آسیب زدہ ہے اور آسیب آمریت ہے، ذہن کی آمریت۔ یہ سچائی خالدہ حسین کے فکشن میں ایک نیا پڑاؤ ہے۔ پہلے وہ قدیم و کلاسیکی عہد کی پناہ گاہوں کے خاتمے اور اپنی دنیا خود خلق کرنے کا افسانہ لکھتی ہیں۔ فکشن کے ذریعے عظیم سچائیوں کی تلاش کرنے کے بجائے، وہ اس انسانی سچائی تک رسائی کی کوشش کرتی ہیں جو اپنا اظہار روزمرہ چھوٹی چھوٹی اشیا کے ذریعے کرتی ہے۔ ''مکڑی'' میں وہ اس بات کو موضوع بناتی ہیں کہ جدید انسان کی سچائی کا ماخذ کیا ہے۔ اور یہ ماخذ ہے: سر میں موجود سلیٹی رنگ کا مادہ، جس کا وزن زیادہ سے زیادہ ایک پونڈ ہے۔ ''مکڑی'' کا کبیری کردار اخبار نویسوں کو بتاتا ہے کہ ''یہ وہ ایک پونڈ سلیٹی رنگ کا تہہ در تہہ مادہ ہے

کہ مجھے حکم دیتا ہے۔ دیکھو! تو میری آنکھ دیکھتی ہے۔ مجھے حکم پہنچتا ہے کہ سنو! تو میرے کان سنتے ہیں۔'' گویا جسم کی دنیا اور ہے، سر کی اقلیم دوسری ہے۔ جسم و ذہن، جبلت و شعور، زمین و آسمان، سائنس و مذہب کی ثنویت نئی نہیں، مگر جدید عہد میں یہ نمایاں رہی ہے اور جدید عہد کی فکری مناقشوں سے لے کر حقیقی تصادمات کے پیچھے یہی ثنویت کام کر رہی ہے۔ اوّل یہ فلسفے کا موضوع تھا، پھر انسانی سائنسوں خصوصاً نفسیات کا موضوع بنا ہے۔ خالدہ حسین اسے افسانے کا موضوع بناتی ہیں، مگر افسانویت کو قربان نہیں ہونے دیتیں۔ وہ یہ نہیں کہتیں کہ آدمی مکڑی بن گیا ہے، بلکہ وہ اس گھر کو مکڑی کا بنا ہوا کہتی ہیں، جس میں آدمی رہتا ہے۔ آدمی کا مکڑی، مکھی یا حشرات میں بدلنا جدید ادب کا اہم موضوع رہا ہے۔ یہ قلبِ ماہیت، جدید عہد کے اپنے ہی وضع کردہ تصورات کی subversion کو پیش کرتی ہے۔ خالدہ حسین اس گھر کو مکڑی کا بنا ہوا قرار دیتی ہیں، جس میں آدمی مقیم ہے۔ جدید انسان نے سوچا کہ وہ ہر شے کی تخلیق اور قدر و قیمت کا منبع ہے، اس سے اس کے یہاں غیر معمولی موضوعیت (subjectivity) پیدا ہوئی۔ وہ باہر، خود سے ورا دنیا سے زیادہ اپنی ہی خلق کی ہوئی دنیا میں جینے لگا۔ یعنی اس نے اپنے ذہن کے بنائے ہوئے ''گھر'' میں اور اپنے ان خیالات کے دیوار و در میں رہنا شروع کیا جن کا نزول کسی اور دنیا سے نہیں ہوا۔ خالدہ حسین اس حقیقت کو موضوع بناتی ہیں کہ اپنی ہی خلق کی ہوئی دنیا کی آخری حد کیا ہے؟ جدید انسان کی موضوعیت کی انتہا کیا ہو سکتی ہے؟ اس کا جواب افسانے کے راوی کی زبانی سنیے:

... یہ صبح و شام کی چہل قدمی میرے کسی کام نہ آئی۔ یہ راستوں میں بچھی پھولوں کی پگڈنڈیاں میرے لیے اتنی ہی بے معنی بن گئیں۔ جس طرح کسی غلام، کسی قیدی کے پاؤں میں زنجیر ڈال کر اس سے پُرفضا مقام پر دوڑ لگانے کو کہا جائے۔ اس کو قدرت کی نیرنگیاں دکھائی جائیں اور وہ اس ملے ہوئے حکم پر دوڑے۔ دوڑتا چلا جائے۔ یہاں تک کہ اس کے پاؤں زنجیروں سے زخمی ہو ہو کر بالآخر علیحدہ ہو جائیں، دور جا پڑیں۔[۱۳]

اس ٹکڑے کا پہلا تاثر یہ ہے کہ جیسے خالدہ حسین، جدید انسان کے اپنی دنیا خود پیدا کرنے کے اختیار سے مایوسی کا اظہار کر رہی ہیں اور ان کے یہاں کلاسیکی تصورِ دنیا کی طرف مراجعت کا اشارہ مل رہا ہے۔ لیکن یہ تاثر پورے افسانے کے سیاق میں درست نہیں، جیسا کہ ہم چل کر دیکھیں گے۔ اصل یہ ہے کہ وہ جدید انسان کی معمائی (paradoxical) صورتِ حال کا بیانیہ لکھ رہی ہیں۔ جدید انسان، سب پرانی پناہ گاہیں ترک کر کے خود اپنی دنیا تخلیق کرنے کے سفر پر روانہ ہوتا ہے۔ وہ دیوتاؤں کو معزول کرتا ہے تاکہ اپنی بشری بساط کو دیوتا کی سطح پر پہنچا سکے۔ یہی چیز اس کی صورتِ حال کو پیراڈاکسیائی بناتی ہے۔ وہ اپنی دنیا خلق کرتے ہوئے، اپنی قوتِ تخلیق کی آخری حد آزماتا ہے اور اس کے نتیجے میں کوئی اور نہیں وہ خود ہی اپنے پاؤں میں زنجیریں ڈالتا ہے۔ راستوں

میں بچھی پگڈنڈیوں کے بجائے، وہ اپنے پھول، وادیاں، دریا، آسمان پیدا کرنا چاہتا ہے۔ وہ اپنا ہی قیدی بن جاتا ہے۔ ''مکڑی'' کا کبیری کردار جب اپنے ذہن کو اپنا آمر کہتا ہے، اور اس سے نجات پا لینے کی تدبیر کرتا ہے۔ حقیقت میں یہ آمر خود اسی کا اپنا اختراع کیا ہوا ہے۔ اب وہ ایک دوسری انتہا کا انتخاب کرتا ہے۔ اپنے سر سے نجات پا لیتا ہے۔ یہاں اسے سر کٹے سرمست [جیسے سرمد] یاد آتے ہیں اور وہ تسلیم کرتا ہے کہ وہ ہمی میں سے تھے۔ اسے اپنی صورت حال کے uncanny ہونے کا احساس ہے، اسی لیے وہ اخبار نویسوں کے ممکنہ سوال کے جواب میں کہتا ہے کہ، ''اس جالے میں مقید نے یہ کیسے جانا کہ میں نے اپنے سر سے نجات پالی تو جنابِ والا اس کا ثبوت میرے پاس موجود ہے اور میری آج کی گفتگو کا اصل موضوع یہی ہے۔'' اپنی کہانی کو قابلِ یقین بنانے کے لیے وہ اس حجام کا قصہ سناتا ہے جو سرِ راہے دیوار پر ڈیڑھ فٹ لمبا اور ایک فٹ چوڑا آئینہ لٹکائے بیٹھتا ہے۔ وہ روز اس کے سامنے سے گزرتا ہے۔ اس آئینے میں اپنی شکل دیکھنا چاہتا ہے۔ کبیری کردار کا تعلق اس طبقے سے ہے جو ایئر کنڈیشنڈ ہیئر سیلون میں بال کٹواتا ہے جہاں چاروں طرف روشنیوں کی بوچھاڑ پڑتی ہے اور وہ آئینے میں اپنا عکس دیکھتا ہے، مگر یہ سیلون بھی اسے مکڑی کے گھر جیسا بند کمرہ لگتا ہے، یعنی جدید تہذیب مکڑی کا گھر ہے۔ وہ کھلی دنیا میں، عام لوگوں کے سامنے، وسیع آسمان کے نیچے اپنا چہرہ دیکھنا چاہتا ہے۔ کیوں؟ شاید اس لیے کہ وہ جس اشرافیہ طبقے سے تعلق رکھتا ہے وہ کھلی، حقیقی، عوامی دنیا سے منقطع ہے۔ ایک دن وہ کھلی، عوامی دنیا میں آئینے میں اپنا چہرہ دیکھنے میں کامیاب ہوتا ہے مگر اس سے پہلے ایک واقعہ رونما ہوتا ہے۔ وہ اپنے [تارِ عنکبوت سے بنے] گھر کے شفاف برآمدے میں، ڈوبتے سورج کی سرخ روشنی میں ایک عجیب منظر دیکھتا ہے۔

> میں نے دیکھا کہ ایک سیاہ کتے کے گرد ایک اژدہا لپٹا ہے۔ دونوں نبرد آزما ہیں اور اس کالے کے بڑے بڑے گول کنڈل اس کتے کے گرد یوں لپٹے ہیں کہ اس کی پسلیاں توڑتے ہیں۔ میرا دم رک گیا۔ گویا وہ کنڈل میری پسلیوں کے گرد لپٹے ہوں۔ اس جنگ نے مجھے پسینے سے شرابور کر دیا۔ اس کالے کے ڈنگ کتے کے جسم میں نشتروں کی طرح پیوست ہو ہو کر نکل رہے تھے اور دونوں خاموش تھے۔ بالکل خاموش اور کوئی دیکھنے والا نہ تھا، سوائے میرے۔ صرف میں ان کا تماشائی، ان کا منصف تھا... کچھ ہی دیر میں کتا غائب تھا اور کالا اژدہا بے جان، بالکل سیدھا، موٹی چپٹی لکیر، بے تحاشا بڑے سر کے ساتھ برآمدے کی پوری لمبائی میں پڑا تھا اور سرخ روشنی میں اس کی چمکتی سیاہی گیلی گیلی نظر آ رہی تھی اور اس کا سر بہت بڑا سر، انسانی سر۔ چپٹا زمین پر چپکا تھا۔[۱۴]

شام کے وقت دیکھا گیا یہ ''جادوئی حقیقت'' جیسا منظر افسانے کے مرکزی کردار کی وجودی صورتِ حال کا ''عروج'' کہا جا سکتا ہے۔ وہ سر کو جسم کا آمر سمجھتا ہے۔ یعنی سر اپنی موضوعیت میں

مبتلا ہے، اور وہ جسم کی زبان، جسم کی حقیقت، جسم کے مطالبات نہیں سمجھتا مگر جسم کو اپنے احکامات ماننے پر مجبور کیے ہوئے ہے۔ گویا دونوں میں کش مکش نہیں تھی، کش مکش برابر کا اختیار رکھنے والوں میں ہوتی ہے۔ یہ صورتِ حال سیاسی محاورے میں (اور اس افسانے کی نمایاں جہت ہے ہی سیاسی) آمر مطلق اور بندہ بے دام کی تھی، جس میں آخرالذکر، جبر، بربریت، تشدد کا شکار ہوتا ہے اور بالآخر کچلے جانے کے قریب ہوتا ہے کہ اس کے اندر مزاحمت جنم لیتی ہے اور وہ پہلی اور آخری جنگ کا فیصلہ کرتا ہے۔

مذکورہ بالا واقعے میں کتے اور اژدہے کی جنگ، دراصل جسم اور سر کی جنگ ہے۔ جسم بندہ بے دام کی زندگی جی کر کتے کی سطح پر آ گیا ہے (کتا حکم ماننے والا جانور ہے) اور سلیٹی رنگ کا مادہ اپنی آمریت کی انتہا میں کالے، زہریلے اژدہے میں بدل گیا ہے (اژدہا ذہن و لاشعور کی بیش از بیش خصوصیات رکھتا ہے)۔ اس جنگ میں کتا بچ نکلتا ہے اور اژدہا مارا جاتا ہے۔ اس واقعے کے فوراً بعد وہیں ایک عورت نمودار ہوتی ہے، جو اسے کہتی ہے کہ جس انہونی (uncanny) کو تم نے دیکھا ہے اس کی اطلاع سب کو دو۔ یعنی جس واقعے کا وہ گواہ بنا ہے، وہ معمولی نہیں اور نہ اس کی ذات تک محدود ہے۔ یہاں ایک بار پھر یہ افسانہ سیاسی مفہوم کا حامل ہے۔ یہ آمریت کی موت کا واقعہ ہے۔ سب طرح کی آمریت صرف حکم دینے اور محکوموں کی زبان نہ سمجھنے سے عبارت ہوتی ہے اور سب آمریتوں کی شکست کتوں جیسی زندگی بسر کرنے والوں کے ہاتھوں ہوتی ہے۔ نیز کیا یہ عورت جسم کے سر سے واگزار ہونے کی علامت نہیں؟ ژنگ نے ''مردانہ'' اور ''نسوانی'' شعور میں فرق کیا ہے، جنھیں وہ بالترتیب Logos اور Eros کا نام دیتا ہے۔ لوگوس کا تعلق عقل، پدری اور خدائی شبیہوں سے ہے، جب کہ ایروس جذبے اور مادری شبیہہ سے متعلق ہے۔ کتے اور اژدہے کی لڑائی میں اژدہے کی شکست کے فوراً بعد عورت کا نمودار ہونا دراصل لوگوس پر ایروس کی فتح کی نشانی ہے، مگر صرف نشانی ہے، حقیقی فتح نہیں۔ افسانے کا متن بھی اسی بات کی تائید کرتا ہے۔ ''وہ عورت جادو بھری تھی، اس کے سیاہ لمبے بال کمر پر پھیلے ہوئے تھے۔ اس واردات کے سائے میں بھی میرے وجود کا ذرّہ ذرّہ اس کے لیے تڑپ اٹھا۔ وہ ایسی تڑپ تھی کہ کبھی آج تک میں نے نہ سہی تھی۔'' اس واقعے کے بعد وہ حجام کے آئینے میں ایک دن اپنا چہرہ دیکھنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ اس کے دھڑ پر اس کا سر نہیں ہے۔ وہ خالی شانے لیے گھر آتا ہے۔ یعنی مکڑی کے گھر سے نجات پا لیتا ہے۔ کیا واقعی؟ اس کے بعد وہ ایک نئی مصیبت میں گرفتار ہوتا ہے۔ سر کی آمریت سے آزادی کے بعد، اس کے جسم کے سب اعضا ''اس'' سے الگ ہونے لگتے ہیں۔ ''میرے ہاتھ، پاؤں، آنکھ،

کان سب علیحدہ علیحدہ ریگستانوں میں جلتے انگاروں پر رواں ہیں۔'' ''اس'' سے مراد وہ ہستی ہے جو سر اور جسم کے علیحدہ ہونے، جنگ آزما ہونے اور سر سے نجات پالینے کے تمام واقعات کی گواہ اور منصف رہی ہے۔ یہ ہستی، آدمی کے اندر ہے مگر آدمی سے جدا بھی ہے۔ آدمی جسم و ذہن سے عبارت ہے، مگر ''ہستی'' ان دونوں کے مجموعے سے زائد ہے۔ سر سے نجات پانے کے بعد وہ پچھتاتا ہے اور اپنے سر کی تلاش کرتا ہے۔

میں تو محض اپنے سر کی تلاش میں ہوں کہ نہ معلوم دنیا کے کس خطے، کس زمین میں مدفون ہے اور اپنی گنگ زبان میں میرے اعضا کو علیحدہ علیحدہ پکارتا ہے دن رات۔ اور وہ مجھ سے کٹ کٹ کر اس گنگ پکار پر چلتے جا رہے ہیں۔ نامعلوم تاریکیوں، ریگزاروں اور انگاروں پر۔

افسانے کا یہ انجام قاری کو سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ کیا مرکزی کردار اسی آمریت کی بحالی چاہتا ہے جس سے آزادی میں اس نے جسم کی نجات دیکھی تھی؟ افسانہ اس کا جواب نفی میں دیتا ہے۔ افسانے میں اپنے کٹے سر کی تلاش کو وحدت کا نام دیا گیا ہے۔ یعنی جسم اور ذہن کی وحدت۔ لیکن یہ وحدت کس قسم کی ہوگی، اس کا جواب نہیں دیا گیا۔ کیا مرکزی کردار یہ خیال کرتا ہے کہ جب وہ اپنے مدفون سر کو حاصل کرنے میں کامیاب ہوگا تو اس کے ذہن کی قلبِ ماہیت ہو چکی ہوگی اور اس کی آمریت کا خاتمہ ہو چکا ہوگا؟ اس کا جواب بھی افسانے میں موجود نہیں۔

خالدہ حسین اس افسانے میں مابعد نوآبادیاتی پاکستان کے جدید انسان کی ابتلا لکھتی ہیں۔ اس نے جس جدیدیت کو ورثے میں پایا ہے، وہ ثنویت کے ذریعے خود کو واضح کرتی ہے: مشرق و مغرب، مذہب و سائنس، جدیدیت و روایت۔ مغرب نے اس ثنویت سے نجات حاصل کر لی، مگر ہم ابھی تک ایک برزخ کی حالت میں ہیں۔ افسانے کا مرکزی کردار جب اپنے ذہن کو آمر کہتا ہے تو اس کا واضح اشارہ جدیدیت کی موضوعیت کی طرف ہے۔ اس کے سبب وہ جسم، اشیا، مظاہر یعنی مقامیت و روایت سے کٹ گیا ہے۔ لیکن جب وہ سر کی آمریت سے نجات پا لیتا ہے تو ایک نئی مصیبت یعنی جدیدیت کی آرزو میں انگاروں پر جلنے لگتا ہے۔ پہلے اس کے لیے پھولوں کی پگڈنڈیاں بے معنی ہوئی تھیں اور اب وہ تاریکیوں، ریگزاروں، انگاروں میں سرگرداں ہے۔ یعنی جدیدیت سانپ کے منھ میں چھچھوندر کی طرح ہے، نہ اگلا جائے نہ نگلا جائے۔ جب اس کے سامنے ایک عورت آتی ہے تو وہ تڑپ بھی محسوس کرتا ہے، مگر اس سے وصل میں ناکام رہتا ہے۔ اس لیے کہ وصل دو وجودوں میں ہوتا ہے اور وہ ایک نامکمل وجود تھا۔ وہ سر یعنی اپنے مکمل وجود کی تلاش میں اس لیے ہے کہ ''اس جادو بھری، لمبے سیاہ بالوں، دلوں کے بھید جاننے والی'' سے وصل و وحدت کا تجربہ

حاصل کرے۔ لوگوس، ایروس سے تبھی ہم آہنگ ہو گا، جب ذہن (جدیدیت)، جسم (مقامیت) سے مل کر ایک مکمل وجود میں ڈھلے گا۔

خالدہ حسین نے ''جدید افسانہ'' لکھنا شروع کیا۔ ابتدائی افسانوں سے تاثر ابھرتا ہے جیسے وہ محض تنہا، بیگانگی میں مبتلا شخص کی داخل کی تاریکیوں کو بیان کر رہی ہیں۔ یعنی صرف شخصی، داخلی، موضوع زندگی کی کہانی لکھ رہی ہیں، مگر جدید افسانہ، جیسا کہ ہم پیچھے بیان کر آئے ہیں، سفا کانہ طور پر حقیقت پسند ہے، یعنی اس حقیقت کو پیش کرتا ہے جسے جدید انسان جیتا ہے۔ جدید انسان کی زندگی خواہ کسی قدر بالائی سطح پر شخصی ہونے کا تاثر دے، سیاسی سوالات سے غیر متعلق نہیں ہوتی۔ دوسرے لفظوں میں جس وجود کی کہانی خالدہ حسین لکھتی ہیں، وہ بہ یک وقت نجی و سیاسی جہات رکھتا ہے۔ خالدہ حسین کو احساس دلایا گیا کہ وجودی مسائل پر لکھنا زوال پسندی کی نشانی ہے۔ شاید اسی احساس کے تحت انھوں نے اپنا افسانہ ''زوال پسند عورت'' لکھا ہے۔ تاہم اس کے بعد ان کے افسانوں کی سیاسی جہت زیادہ نمایاں ہونے لگتی ہے۔

''زوال پسند عورت'' کی مرکزی کردار اپنا تعارف ایک ایسی مصنفہ کے طور پر کراتی ہے جسے اپنی ادھیڑ عمری، اپنے پانچ فٹ چار انچ قد، بے کار، منفی خیالات، اور اپنی معمولی اور ''کوئی لفظ لکھتے لکھتے رہ جانے والے لفظ'' کی مانند ادھوری شکل وصورت کا احساس ہے۔ وہ اپنے بارے میں دو اور باتیں بھی جانتی ہے: ایک یہ کہ وہ کبھی اپنے آپ میں نہیں رہی تھی، دوسروں میں حلول کر جایا کرتی تھی، اپنے ہی وجود سے مسلسل گریز۔ دوسری یہ کہ اس کے لکھنے کا عمل اتفاقات کا پابند ہے۔ وہ اپنے گھر کی کھڑکی سے باہر بجلی کے تاروں پر بیٹھی تین چڑیوں کو دیکھتی ہے۔ وہ سوچتی ہے کہ اگر درمیان میں بیٹھی چڑیا اڑ گئی تو وہ ضرور لکھے گی۔ وہ قدیمی انسان کی مانند کائنات سے شگون لینا چاہتی ہے۔ نیز وہ یہ جاننا چاہتی ہے کہ اسے جس کائنات میں پھینکا گیا ہے، وہ اس کے لیے کوئی پیغام رکھتی ہے کہ نہیں۔ اتفاق سے وہی چڑیا اڑتی ہے تو وہ اپنے لیے لکھنا لازم سمجھتی ہے۔ لیکن جب وہ رات کو لکھنے بیٹھتی ہے تو اسے اپنے اردگرد کی دنیا اور اس کی اپنی دنیا میں موجود اجنبیت اور اس کی پیدا کردہ لغویت کا احساس ہوتا ہے۔ اس کا قلم نہیں چلتا۔ وہ قلم کی نب کو دیکھتی ہے جس کے رنگ بدلنے لگتے ہیں۔ اسی مقام پر اس پر اس رشتے کا انکشاف ہوتا ہے جو آدمی کا چیزوں سے ہے (یہ موضوع بار بار خالدہ حسین کے یہاں ظاہر ہوتا ہے)۔ یہ رشتہ ''دیکھنے'' یعنی غور کرنے سے عبارت ہے۔ یعنی جیسے ہی آپ چیزوں پر غور کرتے ہیں، وہ بدلنے لگتی ہیں۔ یہ حقیقت ہے، مگر پریشان کن ہے۔ چیزوں کا اور خود آدمی کا یا شاید دونوں کا بدلنا حقیقت ہے، مگر اس لیے پریشان کن ہے کہ مسلسل بدلنے کے

سب آدمی اور شے میں ''رشتہ'' قائم نہیں ہو پاتا۔ صرف مسلسل تبدیلی، جس پر اختیار نہیں، وہ حقیقت بن کر ظاہر ہوتی ہے۔ نب کی تبدیلی، اس کے اپنے دوسروں میں حلول کرنے، اور بعد میں اس مکھی کی زندہ وجود سے مردہ حالت میں تبدیلی، جسے افسانے کے شروع میں اور آخر میں بیان کیا گیا ہے، ایک ہی سلسلے کی کڑی ہیں۔ اس سب کا نتیجہ یہ ہے کہ کوئی شے اپنے وجود میں موجود نہیں۔ اس مرکز سے محروم ہے، جسے مستقل اور مطلق کہا جا سکے، مگر اس کی آرزو میں آدمی مرا جاتا ہے۔

افسانے کی مرکزی کردار، جب کاغذ پر کچھ لکھ رہی ہوتی ہے تو اس کی توجہ کا مرکز مکھی بنتی ہے۔ یہ نہیں بتایا گیا کہ وہ کیا لکھ رہی ہے۔ یہاں لکھنے کا عمل نمایاں ہے اور کیا لکھا جا رہا ہے، وہ پسِ منظر میں ہے اور غائب ہے۔ مکھی کاغذ پر ٹھیک اس سطر سے ذرا اوپر بیٹھتی ہے، جہاں وہ لکھ رہی ہوتی ہے۔ (کیا اس لیے کہ وہ اس سطر کو پڑھ سکے، محسوس کر سکے؟) یہاں آدمی کے لکھنے کی سرگرمی اور مکھی کی سرگرمی، ایک دوسرے کے مقابل آتی ہیں۔ ایک انسانی سرگرمی اور دوسری باہر کی معمولی شے کی سرگرمی۔ وہ انسانی سرگرمی کو ایک پَل کے لیے معطل کر کے، مکھی کی سرگرمی پر غور کرتی ہے۔ مکھی اپنی جگہیں بدلتی ہے۔ جب وہ لیمپ کے پاس رکھی کتاب پر بیٹھتی ہے تو اسے خیال آتا ہے کہ کیا مکھی نے ابھی اسے دیکھا؟ کیا وہ مکھی کے وژن میں پوری کی پوری آ سکتی ہے؟ وہ مکھی کی نظر میں کیسی ہو گی؟ یہ سوالات بنیادی ہیں۔ آدمی کو اس کائنات کی دوسری مخلوقات کس نظر سے دیکھتی ہیں؟ لیکن افسانہ پڑھتے ہوئے لگتا ہے کہ جیسے مرکزی کردار ان سوالات کی تاب نہیں لا سکتی یا ان سے گریز اختیار کرتی ہے (حالاں کہ وہ بنیادی سوالات کے سفر پر ہی نکلی ہے) اس لیے وہ وجہ بتائے بغیر مکھی پر نشانہ باندھتی ہے۔ اس کے بعد افسانہ مکھی کی موت کو طے شدہ واقعہ قرار دینے سے عبارت ہے۔

اس افسانے کی پہلی قرأت سے تو یوں لگتا ہے جیسے مصنفہ نے مکھی کا کردار اس لیے گھڑا ہے کہ اس کا افسانوی تخیل معطل ہو گیا ہے (جسے Writer's block بھی کہا گیا ہے) اور وہ اس کا ازالہ ایک واقعی، حقیقی طور پر موجود شے سے کرنا چاہ رہی ہیں۔ اسے نفسیاتی اصطلاح میں تبادل (displacement) کہہ سکتے ہیں۔ تخیل کی وسعت (جس کے بغیر فکشن نگار وقائع نگار بن کر رہ جاتا ہے) کا تبادل، حسّی طور پر گرفت میں آنے والی، سامنے کی عام سی شے سے کر دیا گیا ہے، مگر ایک ایسے طریقے سے کہ یہ شے خود ایک تخیلی، علامتی شے بن جائے۔ بہ ہر کیف افسانے کے بین السطور یہ سوال ملتا ہے کہ آدمی کے لیے حقیقی چیز کیا ہے؟ وہ مکھی حقیقی ہے جو کاغذ پر آ کر بیٹھتی ہے، اسے پریشان کرتی ہے، اور اس کے ہاتھوں ماری جاتی ہے یا ملک میں چلنے والا اقتصادی و سیاسی بحران ہے؟ ایک شخص کی زندگی میں اہمیت مکھی کی موت کو حاصل ہے یا اس دنیا کو جس کی خبر دوسروں سے

ملتی ہے؟ یہ سوال اس وقت اہمیت اختیار کرتا ہے، جب افسانے میں مکھی کی موت کو ان واقعات سے منسلک کرنے کا بیان ملتا ہے جنھیں کسی اور ''جگہ'' لکھا گیا ہے مگر وہ منکشف یہاں ہوتے ہیں، ہماری دنیا میں۔ اس افسانے میں بھی اس طرف واضح اشارہ موجود ہے کہ ہر وہ چیز جسے اس کے نام یا اس کے کسی عمل کو پہچانا جائے، وہ علامتی دنیا میں پہنچ جاتی ہے۔ افسانے میں مکھی کی موت حقیقت میں مصنفہ کے ہاتھوں واقع ہوتی ہے، مگر وہ اس کی ذمے داری خود قبول نہیں کرتی۔ یعنی اسے اپنا انتخاب اور فیصلہ نہیں سمجھتی۔ یہ عمل خود اپنے وجود سے گریز کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگر وہ تسلیم کر لیتی کہ مکھی کی موت، اس کے لکھنے کے عمل کے معطل (جو خود ایک طرح کی موت ہے) ہونے کا ردِّعمل ہے تو اسے یہ کہنے کی ضرورت نہ پڑتی کہ واقعات کسی اور جگہ لکھے ہوتے ہیں اور یہاں بس منکشف ہوتے ہیں۔ دراصل وہ اپنے وجود اور اس کے عمل سے گریز کرنے کے نتیجے ہی میں ''علامتی دنیا'' میں جا پہنچتی ہے جو واضح طور پر مابعدالطبیعیاتی نوعیت کی ہے۔ چوں کہ وہ علامتی دنیا میں قدم رکھتی ہے، اس لیے افسانے کا مفہوم بھی علامتی جہات کا حامل ہوتا جاتا ہے۔ مکھی، ایک شے کی بجائے علامت بن جاتی ہے۔ مثلاً افسانے کا اختتام فقیہہِ شہر کے فتوے کے ذکر پر ہوتا ہے جس میں مصنفہ کو ملک کے بحران سے غفلت کا مرتکب قرار دیا گیا ہے۔ بہ ظاہر اس افسانے کا فقیہہِ شہر (ترقی پسند) نقاد ہے، جو سماجی حقیقت نگاری کو فن کا بنیادی اصول قرار دیتا ہے اور خالدہ حسین اس کے مقابلے میں اپنا دفاع کرتی نظر آتی ہیں، مگر حقیقت میں یہ افسانہ تخلیق کار کے مسئلے میں جڑ رکھنے والا افسانہ، فکشن کا مسئلہ بن جاتا ہے۔ اس میں مکھی علامت ہے، ایک طرف، آدمی کے ارتکاز میں مخل ہونے والی شے کی؛ دوم اس مسلسل پیکار کی، جس سے مفر نہیں۔ سوم مکھی فقیہہِ شہر کی علامت ہے جو لکھنے والے کو آزادانہ انتخاب سے محروم کرنے پر مصر رہتا ہے۔ مکھی کی موت، اس بھن بھن کی موت ہے جو فقیہہِ شہر سماجی و سیاسی موضوعات پر لکھنے پر اصرار کی صورت پیدا کرتا ہے۔

لیکن ایک بنیادی سوال اب بھی باقی ہے۔ مکھی کی موت کے واقعے کے بعد، فقیہہِ شہر کے فتوے کا اچانک بیان، وہ بھی محض دوسطروں میں سامنے کیوں لایا گیا ہے؟ حالاں کہ پورے افسانے میں اس جانب کہیں اشارہ تک نہیں۔

جیسا کہ ہم پہلے کہہ آئے ہیں، افسانے کے لیے عام روزمرہ اشیا کا انتخاب، ایک مابعدالطبیعیاتی مسئلے کو سر ابھارنے کا موقع دیتا ہے۔ فکشن میں سماجی و سیاسی نوعیت کے واقعات کی ترجمانی ہو یا عام معمولی اشیا کی، دونوں صورتوں میں انسانی ارادے کی آزادی کا سوال پیدا ہوتا ہے، مگر پہلی صورت میں یہ سوال ان سماجی ہیئتوں کو سیاق بناتا ہے جو انسانی ارادے کو پابند کرنے کی

سعی کرتی ہیں، جب کہ دوسری صورت میں یہی سوال مابعدالطبیعی رخ اختیار کرتا ہے۔ اس افسانے تک پہنچتے پہنچتے خالدہ حسین کے یہاں انسانی ارادہ، تقدیر کے طے کردہ راستے پر بے دست و پا ہو کر چلنے کا نام بن جاتا ہے۔ تمام اشیا اس ابدی اٹل رشتے میں بندھی ہیں، جسے سمجھا جا سکتا ہے، بدلا نہیں جا سکتا۔

وہ مقررہ لمحہ اس کے ہاتھ کی جنبش میں مقید تھا اور اس کا ہاتھ، اس کے ارادے کا پابند... اور اس کا ارادہ اس سے ورے نہ معلوم کس کا پابند اور پابندی کا سلسلہ پھیلتا چلا گیا یہاں تک کہ پوری کائنات اس میں جکڑی گئی۔ میرا ارادہ بدل بھی تو سکتا تھا، اس نے اس وقت سوچا جب کہ فرش پر گری اس مکھی پر نوحہ گر ہم جنسوں کا ہجوم ہوا۔ نہیں میرا ارادہ نہیں بدل سکتا تھا۔ ایک عورت، معمولی قد، پانچ فٹ چار انچ، لفظ اوڑھنا بچھونا۔ تمام ہرج مرج کھینچتی اس مقام پر آن پہنچی جہاں تمام ہرج مرج کھینچتی ایک مکھی آن پہنچی اور دو مختلف سمتوں سے آنے والے خطوط ایک نقطے پر آن ملے اور ایک واقعہ اور ایک نکتہ رونما ہوا۔[۱۵]

''مصروف عورت'' میں عورت کی جس مصروفیت کو بیان کیا گیا ہے وہ لازمی، طے شدہ کام ہیں، جنھیں وہ پرسونا کی مدد سے کرتی ہے۔ یہاں بھی جینے کا ایک مسلسل جبر ہے۔ ''جینے کی پابندی'' میں بھی یہی نکتہ ملتا ہے۔

ثقافتی تاریخ میں جنم لینے والے سوالات، سیاسی دنیا میں کن سفاک حقیقتوں سے دوچار ہوتے ہیں، اس کا اظہار افسانہ ''جزیرہ'' میں ملتا ہے۔ دنیا کی تعبیر انسانی عقل، انسانی علوم اور انسانی فنون کریں گے یا محض مذہب، گزشتہ ڈیڑھ صدی سے ہمارا سب سے بڑا ''ثقافتی مخمصہ'' ہے۔ اس مخمصے کا اظہار عام زندگی سے لے کر ادب، ادبی بحثوں، ہمارے خارجہ تعلقات، معاشی تصورات اور سیاست میں ہوتا ہے۔ چوں کہ یہ ''ثقافتی مخمصہ'' ہے، اس لیے یہ کسی ایک طبقے تک محدود نہیں، کم یا زیادہ سب اس کے زیرِ اثر ہیں، البتہ مختلف گروہ، مختلف سطح اور شدت سے اس سے اثر پذیر ہوتے ہیں۔ مخمصہ جس شے یا تصور سے متعلق ہوتا ہے، اس سے دائمی، حتمی، کلی وابستگی نہیں قائم نہیں ہونے دیتا۔ یہ ایک ایسی نفسی پیچیدہ صورتِ حال ہے، جس میں متعلقہ شے یا تصور معلق ہوتے ہیں۔ اس کے باعث خیال کی کسی ایک سمت کی طرف پُریقین پرواز محال ہو جاتی ہے۔ چناں چہ نہ تو انسانی عقل کی فضیلت کا اقرار کرنے والے، انسانی علوم کی مقامی روایت تخلیق کر پاتے ہیں اور کسی بھی وقت اپنی عقل پرستی کا مذہبی جواز تلاش کر لیتے ہیں اور نہ مذہب کو ہر شے کی اساس ماننے والے، انسانی عقل کو اپنی مذہبی تعبیرات میں سے خارج کر پاتے ہیں۔ ایسے میں دو نتائج سامنے آتے ہیں۔ ایک یہ کہ مذہب و انسانی عقل یا مذہب و جدیدیت کے تصورات ایک دوسرے کو overlap کرتے ہیں۔ دو یہ کہ ان میں سے کسی ایک سے وابستگی رکھنے والے، اپنی وابستگی کو ختم کرنے میں دیر نہیں لگاتے۔ سوم مخمصے میں گرفتار

فرد کی سیاسی قلبِ ماہیت کا امکان ہر وقت ہوتا ہے۔ ''جزیرہ'' کا موضوع یہی ہے۔

افسانے کی ابتدائی سطور انتظار حسین کی یاد دلاتی ہیں مگر جیسے جیسے آگے بڑھتے ہیں، احساس ہوتا ہے کہ خالدہ حسین کا افسانوی جہان، جہانِ دیگر ہے۔ اس افسانے کی کہانی ایک جدید، روشن خیال طبقے کے نوجوان جمی کی ہے جس کی قلبِ ماہیت ایک مدرسے میں ہوتی ہے۔ وہ چست جینز، بنا آستینوں کی جیکٹ اور گلے کی زنجیریں اتار کر ٹخنوں سے اوپر شلوار اور پنڈلیوں تک پہنچتا کرتا پہننا اور سر پر عمامہ باندھنا شروع کر دیتا ہے، اور جہاد پر روانہ ہوتا ہے۔ جمی کا انجام ایک عقوبت خانے میں، اذیت کے دن کاٹنے کی صورت ہوتا ہے جہاں وہ ''اپنوں'' کو یاد کرتا ہے۔

یہ افسانہ اسی ثقافتی مخمصے کی بیشتر جہات کا احاطہ کرتا ہے، جس کا ذکر اوپر کی سطور میں کیا گیا ہے۔ افسانے میں جمی کی قلبِ ماہیت کا جو نقشہ پیش ہوا ہے، وہ ایک فوری، سریع جذباتی جست کی صورت دوسری انتہا پر پہنچنے کا ہے۔ بجا کہ قلبِ ماہیت فوری ہوتی ہے، مگر اس کے پسِ منظر میں اسباب کا سلسلہ موجود ہوتا ہے۔ ایک روشن خیال، جدید طبقے کے فرد سے یہ توقع بے جا نہیں کہ وہ اپنی قلبِ ماہیت کے اسباب پر غور کرے گا مگر جمی کو کہیں اپنی ذات، اپنے ماضی کا تجزیہ کرتے نہیں دکھایا گیا۔ وہ شیخ سے ایک آدھ سوال ضرور کرتا ہے، جس کا تعلق اس کے ماضی کے تصورِ دنیا سے ہے، مگر وہ اپنے سوال پر اصرار نہیں کرتا۔ کیا جمی کے لاشعور میں اپنے طرزِ زندگی سے متعلق احساسِ گناہ موجود تھا اور مدرسے کے حلقۂ درس میں اسی کو ابھارا گیا تھا؟ افسانے میں احساسِ گناہ کے الفاظ مذکور نہیں، مگر اشارے ضرور موجود ہیں۔ وہ جب اپنی والدہ کے طرزِ زندگی پر اعتراض کرتا ہے تو اس کے پسِ منظر میں sacred اور profane کا ناقابلِ مصالحت تضاد کام کر رہا ہوتا ہے۔ حلقۂ درس نے صرف یہ کہا کہ اس کے یہاں تقدیس کے تصور کو اس شدت سے اجاگر کیا اس نے نہ صرف اپنے اندر بلکہ باہر کی دنیا میں بھی دنیویت (profanity) کے تصورات اور مظاہر کے خاتمے کا فیصلہ کیا۔ واضح رہے کہ قلبِ ماہیت میں اس کی اوّلین جدوجہد خود اپنے خلاف تھی۔ چوں کہ اس کی قلبِ ماہیت ہوئی؛ وہ عقل، مادی دنیا، جدیدیت، روشن خیالی، شعر و ادب، فنونِ لطیفہ کو صریح گمراہی سمجھنے لگا، اس لیے سوال کرنا، اپنے سوال پر اصرار کرنا جیسے عناصر اس کی شخصیت سے خارج ہو گئے اور اطاعت اور ترکِ استدلال اس کی نجی شخصیت کی بنیادی پہچان بنے۔ جنرل ضیا کے جہاد کے پسِ منظر میں لکھے گئے اس افسانے کے جمی کے لیے اپنے نوجوان ساتھیوں کے ساتھ جہاد پر روانہ ہونا، اپنی زندگی کے عظیم مقصد کی تکمیل نظر آیا۔ وہ جلد گرفتار ہو جاتے ہیں اور عقوبت خانے پہنچ جاتے ہیں۔

جمی عقوبت خانے میں یاد کرتا ہے کہ اس کی ملاقات شیخ سے ہوئی تھی اور اس نے متصوفانہ

سوالات پوچھے تھے: ''وجود کی ماہیت کیا ہے یا شیخ؟''، ''یا شیخ قلب کیوں کر جاری ہو جاتا ہے؟'' پہلے سوال کے جواب میں شیخ کہتا ہے کہ اے عزیز! وجود ایک روشن مائع ہے کہ اسے جس سانچے میں ڈالے گا وہی شکل اختیار کر لے گا مگر اپنی اصل صورت کبھی عیاں نہ کرے گا۔ اور قلب کے جاری ہونے کے سلسلے میں کہتا ہے کہ قلب کا جاری ہونا کسی ذی روح کے بس کی بات نہیں، روح کی طرح یہ بھی امرِ ربی ہے۔ ان جوابات کو افسانے سے ہٹ کر پڑھیں تو گہری متصوفانہ بصیرت کے حامل ہیں۔ لیکن جب انھیں پورے افسانے کے تناظر میں پڑھتے ہیں تو ان کی ''سیاسی جہت'' نمایاں ہو جاتی ہے۔ وجود ایک روشن مائع ہے، یعنی ایک بہتی روشنی ہے: یہ انسانی ہستی کی مابعد الطبیعیاتی تعبیر ہے، جو انسان کی اصل کا رشتہ اسفل کے بجائے، افضل ترین عنصر سے جوڑتی ہے۔ لیکن جب ہم دیکھتے ہیں کہ یہ تعبیر جمی کو اپنی اب تک کی دنیا کو ترک کرنے اور ایک نئی زندگی شروع کرنے کی زبردست تحریک دیتی ہے، اور یہ نئی زندگی جہاد ہے تو اس تعبیر کا سیاسی رخ واضح ہو جاتا ہے۔ یہی صورت قلب کے جاری ہونے سے متعلق جواب کی ہے۔ قلب کا جاری ہونا، یعنی قلب کی ہر دھڑکن میں ذات مطلق کا سما جانا، کوشش سے زیادہ فیضان الٰہی ہے۔

یہ تعبیر اپنے متصوفانہ سیاق میں بالکل بجا ہے، مگر جس تناظر میں جمی کو یہ جواب دیا گیا ہے، وہ اسے بے چون و چرا شیخ کی اطاعت کا مقصد لیے ہوئے ہے، جس میں سوال اور انسانی سعی دونوں کو دبایا (supress) گیا ہے۔ یہ جوابات جمی کو ایک اور ہی دنیا میں لے گئے تھے، وہ دنیا جس کا وہ دھندلا سا تصور اپنے گھر میں کیا کرتا تھا۔ اس کی والدہ فلسفہ و شعر و ادب کی دلدادہ تھیں، اسے خواجہ سگ پرست کی کہانیاں سناتی تھیں، لیکن ساتھ ہی نفل روزہ، صدقہ و خیرات میں بھی یقین رکھتی تھیں۔ گویا اس کی والدہ جدید طرزِ فکر کی حامل تھیں مگر مذہب سے بیگانہ نہیں تھیں۔ جمی کو مدرسے کے حلقۂ درس میں بتایا گیا کہ وہ ایمان کے نچلے درجے پر ہیں کیوں کہ وہ صرف دل سے ظلم اور جبر اور ناانصافی اور حرص و ہوس کو برا سمجھتے ہیں، انھیں میدانِ عمل میں قدم رکھنا ہوگا تو وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ آخر آدمی ایک طرف کا ہو کر کیوں نہ رہے، یعنی مخمصے سے کیوں نہ نکلے۔ اور وہ یاد کرتا ہے کہ شیخ نے یہ بھی بتایا تھا کہ دین ہمیں پورے کا پورا طلب کرتا ہے۔ اس کے بعد وجود کے مرکز میں جو روشن نکتہ ہے، استقامت پکڑ لیتا ہے۔ پھر اس کے بعد اپنے ایک ایک خلیے کی نشاۃ ثانیہ شروع ہو جاتی ہے۔ تب جمی نے یہ بات سمجھی کہ وہ اور اس کی والدہ اور باقی سب دو دنیاؤں میں ہیں: سیکولر، جدید، شعر و ادب اور مذہب۔ اس کی قلب ماہیت نے اس سے فیصلہ کرانے میں دیر نہیں کی کہ اصل چیز دین ہے اور شعر و ادب اور فنون لطیفہ لہو و لعب ہیں۔ گویا اس کے لاشعور میں جو الجھن غیر واضح صورت میں

موجود تھی، وہ دفعتاً سلجھ گئی۔ لیکن ایک اور بات بھی توجہ طلب ہے۔ جمی اگرچہ بالائی طبقے سے تعلق رکھتا ہے، جو عموماً روشن خیال، ادب دوست، مغربی جدیدیت کا حامی ہے اور متوسط و نچلے متوسط طبقے سے حقیقی فاصلہ رکھتا ہے جس کے یہاں مذہب و روایت ہے اور جدیدیت کا انکار عمومی بات ہے، مگر یہ افسانہ بتاتا ہے کہ بالائی طبقے کا متوسط و نچلے متوسط طبقے سے فاصلہ کارگر نہیں ہوسکا۔ دوسرے لفظوں میں ثقافتی مخمصے کی زد پر آئے ہوئے سماج کے مختلف گروہ، اپنی گروہی فکری وابستگی ترک کرنے پر آمادہ رہتے ہیں۔ یہ افسانہ تو کئی دہائیاں پہلے لکھا گیا تھا مگر گزشتہ کچھ عرصے سے ہم اپنے ملک میں دیکھ رہے ہیں کہ جدید تعلیمی اداروں کی سائنس کی اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے والے نوجوان، شدت پسند گروہوں میں شامل ہو رہے ہیں۔ بہ ہر کیف اپنی قلب ماہیت کے بعد جمی اپنی والدہ کو بھی یہی بات سمجھاتا ہے کہ وہ اہلِ صفا میں اٹھا بیٹھا کریں۔ یوں جس دنیا کا وہ دھندلا سا تصور کرتا تھا، اب پورے کا پورا اس میں داخل ہو جاتا ہے اور جس دنیا میں اس کی تربیت ہوئی تھی اسے چھوڑنے میں اسے دقت نہیں ہوئی۔

پکڑے جانے کے بعد جمی کو ایک پنجرے میں قید کر لیا جاتا ہے۔ اس کا استقبال اس جملے سے ہوتا ہے: ''یہ ہے تمھارا جہاد۔ اب تم ہنٹر کی زد میں ممیاؤ گے۔'' یہاں اس کی عظیم ترین مقصد سے وابستہ توقعات، ریت کی دیوار کی صورت بکھر جاتی ہیں۔ اس نے ایک اسفل زندگی کو ترک کر کے ایک افضل زندگی کا انتخاب کیا تھا، مگر انجام اسفل ترین سطح پر جینے کی صورت ہوا۔ افغان جنگ کے بعد شروع ہونے والے اسپانسرڈ جہاد پر اس سے بہتر طنز کیا ہوسکتا ہے؟ وہیں وہ یاد کرتا ہے کہ اس نے شیخ سے یہ سوال کیا تھا کہ ''یا شیخ کیا نیوکلیئر اسلحے اور ٹیکنالوجی اور سرمائے اور زر مبادلہ اور تجارتی منڈیوں پر غلبہ کے بغیر ہم... وہ جنگ جیت سکتے ہیں۔'' جس کے لیے انھیں آمادہ کیا جا رہا ہے تو شیخ نے متصوفانہ منطق سے اسے چپ کرا دیا تھا۔ ''اے عزیز! کچھ بھی نہیں۔ کیا تو نہیں جانتا کہ آدمی کچھ کر گزرنے کے لیے دنیا میں بھیجا گیا ہے۔ یہی ہستی کا اثبات ہے اور اثبات ہوتا ہے ترکِ سبب اور ترکِ استدلال سے۔'' شیخ کی ہاں میں ہاں ملاتے ہوئے سعد نے بھی کہا تھا کہ ''یہ بالکل سچ ہے جمی! ہوائی چپلیں پہن کر اور دوشالے اوڑھ کر اور ناقص اسلحے سے بھی جہاد کیا جا سکتا ہے۔''
اور جمی نے ترکِ سبب اور ترکِ استدلال کیا، حالاں کہ یہی دو چیزیں اس کی سابقہ زندگی میں کلیدی حیثیت رکھتی تھیں۔ اب وہ عقوبت خانے کے پنجرے میں بیٹھا سوچتا ہے تو شیخ کی شبیہہ مٹ چکی ہے۔ وہ اپنی تقدیر پر راضی ایک شخص کی مانند ان لوگوں کو یاد کر رہا ہے جنھیں وہ چھوڑ کر مدرسے کے حلقۂ درس میں پہنچا تھا:

اگر وہ سب لوگ جو کبھی میرے تھے ہمیں اس حال میں دیکھیں تو کیا ہو؟ کیا معلوم کبھی ماما اور جونی میرا دوست/ دشمن، ہر بات پر مجھ سے الجھتا تھا اور پروفیسر حمید اور مریم اور انکل آنٹی اور میرے ملک کے تمام لوگ... ہمیں اس عجیب وغریب لباس میں۔ اس پنجرے، چوپایہ آسن، اس دشت بے اماں کے بیچوں بیچ یوں دیکھیں تو کیا ہو۔[۱۶]

اس نے کسی اور زندگی کی تمنا کی تھی، مگر اس کا انجام چوپایہ آسن میں اذیت جھیلتے دکھایا گیا ہے۔ افسانہ نگار نے اسے متاسف ہوتے نہیں دکھایا مگر اسے کافکا کا افسانہ ''ان دا پینل کالونی'' یاد کرتے دکھایا ہے جس میں ایک مشین انسانی جسم پر اس کے جرائم کندہ کرتی ہے اور جیسے ہی پورا جسم زہریلی سوئیوں سے لکھی گئی عبارتوں سے بھر جاتا ہے، آدمی مرجاتا ہے۔ کافکا کا ذکر، افسانہ ''جزیرہ'' کو ایک نئی جہت دیتا ہے: یہ کہ جدید انسانی تہذیب اذیت تخلیق کرنے میں سب سے آگے ہے۔ ''اذیت دینا ایک فن ہے... جو آدمی کے جسم اور احساس کے نازک ترین مقامات تلاش کرنے کا سفر ہے اور یہ سفر کبھی ختم نہ ہوگا۔ مثلاً یہ کہ آدمی کس حد تک ذلت برداشت کرسکتا ہے اور حیوان اور رینگنے والے سے قریب ہوسکتا ہے۔'' حقیقت یہ ہے کہ جمی کی اصل اذیت عقوبت خانے کی چوپایہ آسن میں قید نہیں، وہ ذلت ہے، جو اسے ایک بلند ترین مقصد کی زندگی کے خواب کے نتیجے میں ملی ہے۔ یہ ذلت احساس نفس سے زیادہ روح کو نشانہ بناتی ہے۔ افسانے میں بالواسطہ اشارہ اس مغربی دنیا کی طرف ہے جو تیسری دنیا کے ملکوں کو اپنا ریوڑ سمجھتی ہے اور انھیں مقامی، کرائے کے چرواہے بھی مل جاتے ہیں!

''ابن آدم'' (جو میں یہاں ہوں اور جینے کی پابندی دونوں میں شامل ہے) بھی اسی موضوع پر ہے مگر وہ فنی طور پر کمزور افسانہ ہے۔ اس میں سیاسی طنز اور سیاسی بیان ضرورت سے زیادہ نمایاں (explicit) ہیں۔ آخری افسانوی مجموعے جینے کی پابندی میں خالدہ حسین کے افسانوں کے سیاسی سروکار واضح ہوتے چلے گئے ہیں۔ ''جان من و جاں شما'' اور ''دادی آج چھٹی پر ہیں'' میں مرکزی موضوع شعر و ادب پر مذہبی شدت پسندانہ تصورات کا غلبہ ہے۔ راقم کی رائے میں یہ افسانے ''جزیرہ'' ہی کو برنگ دیگر دُہراتے ہیں۔

آخر میں ایک نوٹ، ان کے فن سے متعلق۔

خالدہ حسین نے کہانی بیان کرنے کا یکسر نیا ڈھنگ اختراع نہیں کیا۔ کہانی لکھنے کے جو اسالیب گزشتہ صدی کی چھٹی دہائی تک اردو میں رائج تھے اور مغربی دنیا میں جن کا شہرہ تھا، انھیں ذہانت سے استعمال کیا۔ اہم بات یہ ہے کہ یہ ذہانت معمولی نہیں تھی۔ وہ اس بات سے اچھی طرح باخبر محسوس ہوتی ہیں کہ کہانی کا پلاٹ ایک چیز ہے اور اس کا بیانیہ ڈسکورس دوسری چیز ہے۔ اکثر

افسانہ نگار پلاٹ کے طلسم میں گرفتار ہوتے ہیں یعنی وہ دل چسپ واقعات کو تجسس انگیز طریقے سے مربوط کرنے میں ساری محنت صرف کرتے ہیں اور بھول جاتے ہیں کہ افسانے میں اصل اہمیت اس ''لمحے'' کے بیان سے ہے جو کسی واقعے کے کسی مقام پر کردار کو پیش آنے کے نتیجے میں کردار پر ''منکشف'' ہوتا ہے۔ ضروری نہیں کہ یہ ایک لمحہ ہو اور بس چنگاری کی صورت ظاہر ہو اور بجھ جائے؛ یہ وقت کے طویل سفر میں کسی پل رونما ہوسکتا ہے اور کردار اس کے اثرات میں دیر تک رہ سکتا ہے۔ جو افسانہ اس ''لمحے'' کے بیان کو اہمیت دے، وہ پلاٹ پر بیانیہ ڈسکورس کو فوقیت دیتا ہے۔ ایسے افسانے میں واقعات کم مگر کئی موتیف ہو سکتے ہیں۔

خالدہ حسین کے افسانوں میں کہانی کا روایتی تجسس انگیز پلاٹ موجود نہیں، نہ حیرت میں ڈالنے والے واقعات ہیں۔ بلاشبہ پلاٹ موجود ہے، مگر وہ بیانیہ ڈسکورس کے تابع ہے۔ اس بنا پر ان کے افسانوں کا پلاٹ ابتدا، وسط اور کلائمکس کی کلاسیکی ترتیب کا حامل نہیں، اس لیے یہ منطوی اس افسانوی تکنیک کو کام میں نہیں لاتیں جس میں افسانے کا انجام کسی چونکا دینے والے، اچانک، غیر متوقع انکشاف پر ہوتا ہے۔ قاری کو واقعاتی حیرت میں مبتلا کرنا ان کے افسانے کا منشا سرے سے ہے ہی نہیں۔ ان کا شاید ہی کوئی افسانہ ہو جس میں وہ ''زندہ لمحہ'' رونما نہ ہوتا ہو جو ماضی کے کسی لمحے کی ''نقل'' نہیں بلکہ کسی افتاد کے نتیجے میں کردار کی نفسی و وجودی حقیقت کا کشف کرنے والا ہوتا ہے۔ یہیں سے زبان کی طرف ان کے مخصوص رویے کا تعین ہوتا ہے۔ اس رویے کا ایک رخ نظری و فلسفیانہ ہے اور دوسرا عملی و افادی۔ غیر ضروری، زائد، آرائشی الفاظ و تراکیب سے گریز اور لفظوں کا باکفایت استعمال، زبان کی طرف ان کے افادی رویے کا مظہر ہے، مگر واضح رہے کہ یہ افادیت فنی نوعیت کی ہے۔ یعنی وہ ہر لفظ کو استعمال کرتے ہوئے اس کی ابلاغی قدر کو اولیت دیتی ہیں۔ اس سے ان کے افسانوں میں بیان کی وہ روانی محسوس نہیں ہوتی جو مقبولِ عام فکشن سے مخصوص ہے اور اصل فکشن کا عیب ہے۔ وہ اپنے کئی افسانوں میں (جن پر تفصیلی گفتگو گزشتہ صفحات میں کی جاچکی ہے) کرداروں کی صورتِ حال کی تعمیر میں زبان کے کردار کی نشان دہی کرتی ہیں۔ یہ زبان اور حقیقت کے تعلق کو وجودی فلسفیانہ انداز میں سمجھنے کا نتیجہ ہے۔

خالدہ حسین نے کہانی کے جن اسالیب کو ذہانت سے استعمال کیا، اس کا مختصر پس منظر بیان کرنا بے محل نہیں ہوگا۔ کہانی کی ایک ساخت ہم سب کے لاشعور کا حصہ ہے؛ یعنی اسے سیکھا نہیں جاتا۔ یہ غالباً ثقافتی جینز (یا آرکی ٹائپ) کے ذریعے ہم تک پہنچتی ہے۔ جب ہم اپنے آس پاس کے لوگوں سے بات چیت کرنا شروع کرتے ہیں اور خصوصاً اپنے تجربات کا ابلاغ کرتے ہیں تو یہ

ساخت کام کر رہی ہوتی ہے۔ روزمرہ زندگی کے واقعات میں سے کچھ کو منتخب کر کے، انھیں علت و معلول کے اصول کے تحت منظم کرنا (یعنی پلاٹ تشکیل دینا) اور پھر اس کی مدد سے دنیا کو سمجھنا یا دنیا کے سلسلے میں اپنے ردّعمل کو پیش کرنا کہانی کی بنیادی ساخت ہے۔ بچپن میں سنائی گئی اخلاقی کہانیاں یہی ساخت رکھتی ہیں۔ افسانہ، کہانی کی اسی اوّلین ساخت کے امکانات دریافت کرتا ہے۔ تقریباً اسی طرح جس طرح ایک خلاق مصنف، اظہار کے نئے پیرائے زبان کی بنیادی ساخت یا گرامر کے تحت رہتے ہوئے، خلق کرتا ہے۔ چھٹی دہائی تک اردو افسانہ، مثالی رومانوی اور سماجی، اشتراکی حقیقت نگاری کے اسالیب آزما چکا تھا۔ ان اسالیب کو برطانوی استعمار سے آزادی کی جدوجہد کے تناظر میں دیکھا جانا چاہیے۔ یہ جدوجہد تصورات اور عمل کا ایک پیچیدہ، گتھا ہوا مجموعہ (complex set) تھا۔ جدیدیت، قوم پرستی، اشتراکیت، مقامیت، اس کے اہم اجزا تھے۔ اس میں بہت کچھ مغرب سے اخذ شدہ شامل تھا (جیسے فرائیڈی نفسیات، مارکسی نظریہ تاریخ ومعیشت، جدید مغربی و روسی فکشن)۔ خاص بات یہ ہے کہ مغربی استعمار اور مقامی مقتدرہ کے خلاف مزاحمت میں مغربی ہتھیار استعمال کیے جا رہے تھے۔ جدیدیت (اور اشتراکیت) کے زیرِاثر حقیقت کا تصور تبدیل ہوا۔

افسانے کے رجحانات پر اگر کوئی چیز فیصلہ کن انداز میں اثر انداز ہوتی ہے تو وہ ہے حقیقت کا تصور۔ عہدِ وسطیٰ میں حقیقت اجتماعی ثقافتی، طے شدہ قوانین کی پابند، انسانی ارادوں سے ماورا، اتفاقات سے لبریز، اچانک کسی عقلی توجیہہ کے بغیر خود کو منکشف کرنے والی، اشیا، افراد کو پل بھر میں یکسر اور سدا کے لیے بدل دینے والی تھی۔ چناں چہ اس تصورِ حقیقت میں تخیل کی آزادانہ پرواز کی کہیں زیادہ گنجائش تھی، کیوں کہ یہ تصور کیا جاتا تھا کہ بعید مقامات اور بعید وقت میں موجود چیزیں بھی آپس میں ایک پراسرار مگر توجیہہ سے بالاتر تعلق کی حامل ہیں۔ اس عہد کا فکشن واقعے، کردار اور ان کے روابط کو اسی تصورِ حقیقت کے تحت پیش کرتا تھا۔ نوآبادیاتی عہد میں حقیقت مادی، قابلِ فہم قوانین کی اسیر، انسانی عمل کی مداخلت سے عبارت، واقعات کی عقلی و مادی توجیہہ میں یقین رکھنے والی سمجھی جانے لگی۔ اہم اور انقلاب آفریں بات یہ ہوئی کہ عقلی توجیہہ آفاقی نہیں، انفرادی و شخصی تھی۔ یہیں سے دنیا و سماج کے بارے میں نظریات کے دھماکے کا آغاز ہوا۔ اس انقلاب کو سب سے زیادہ فکشن نے خوش آمدید کہا۔ اب ہر واقعہ، ہر کردار منفرد تھا۔ واقعات کا باہمی تعلق اور کردار و واقعے کا رشتہ پراسرار نہیں رہا تھا؛ چیزوں اور کرداروں کے بعید پراسرار تعلقات خالی فنتاسی تصور کیے جانے لگے تھے۔ ہر کردار کی وہ زندگی تھی جو اسی سے مخصوص تھی، یعنی اس کی حقیقی مادی زندگی سے۔ مارکس کے زیرِاثر حقیقت سماجی ہے، باہر موجود ہے، خصوصاً تاریخ کے معاشی عمل میں، جب

کہ جدیدیت (خصوصاً فرائیڈ) کے زیرِ اثر جتنی نمایاں ہے، اس سے زیادہ مخفی ہے؛ نیز حقیقت کی جڑیں باہر کم اور اندر زیادہ ہیں۔ یہی نہیں حقیقت کا جو حصہ باہر ہے، اس پر اندرونی مخفی حصے کو حاکمانہ اقتدار حاصل ہے۔ بہ ظاہر حقیقت کے یہ دونوں تصورات قطبین کے فاصلے پر نظر آتے ہیں جو فریب ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس فریب نے اردو میں ترقی پسندی اور جدیدیت کے درمیان حقیقی جھگڑے کی بنیاد رکھی۔ اشتراکی اور نفسیاتی نظریات دونوں حقیقت کو مادّی سمجھتے ہیں؛ تاریخ اور لاشعور دونوں مادّی ہیں۔ لہٰذا دونوں میں فرق علمیات کا نہیں طریقِ کار کا ہے۔ اس بنا پر اس میں اچنبھا نہیں ہونا چاہیے کہ اردو افسانے میں اوّل جن لکھنے والوں نے کرداروں کی لاشعوری زندگی پر لکھا وہ معروف معنوں میں ترقی پسند تھے، یعنی انگارے کے مصنفین۔ وہ انسانی لاشعور کو تاریخی و سماجی قوتوں کی تشکیل تصور کرتے تھے۔ پریم چند، کرشن چندر، سجاد ظہیر، احمد علی، منٹو، عصمت کے افسانوں میں کم یا زیادہ حقیقت کے یہی دو تصورات ظاہر ہو رہے تھے۔ خاطر نشان رہے کہ افسانے کا رنگ ڈھنگ اور اصطلاحی زبان میں واقعاتی ترتیب، پلاٹ، کردار نگاری، کرداروں کی باہمی کش مکش، مکالمے، فضا بندی اور بیانیہ اسلوب تصورِ حقیقت سے گہرا اثر قبول کرتے ہیں مگر ایک اور عنصر بھی افسانوی تکنیک، بیانیہ عمل، اسلوب، کردار نگاری وغیرہ پر اثر ڈالتا ہے۔ یہ کہ فنکارانہ تخیل جب حقیقت کے خاص تصور کی رو سے باہر کی سماجی، سیاسی دنیا پر نظر کرتا ہے تو ایک جدلیات (dialectic) قائم کرتا ہے، یعنی اس سے جھگڑتا، اس کے خلاف مزاحمت... اور بعض اوقات مطابقت قائم کرتا ہے، اور کہیں اس سے گریز اختیار کرتا ہے تاکہ کسی متبادل کا تصور ابھارا جا سکے۔ فنکارانہ تخیل کی حدیں خواہ کس قدر وسیع ہو جائیں، باہر کی سنگلاخ دنیا سے ٹکرا کر رہتی ہیں۔

آزادی کے بعد، چھٹی دہائی میں اردو میں علامت نگاری کا رجحان آیا تو اکثر نے اسے سماجی و اشتراکی حقیقت نگاری کا ردّعمل کہا۔ اس سے یہ گمان ہوتا ہے کہ جیسے علامتی افسانہ، یکسر نیا اور پہلے افسانے کی راکھ سے طلوع ہوا تھا۔ یہ گمان شاید اس لیے ہوا کہ علامتی افسانے میں کچھ پرانی و نئی تمثیلات، مقامی و عالمی اساطیر، شخصی و اجتماعی لاشعوری علامتیں تھیں۔ اصل یہ ہے کہ علامتی افسانہ تصورِ حقیقت کی سطح پر نیا نہیں تھا۔ علامتی افسانہ بھی حقیقت کو مادی تصور کرتا تھا اور اسے انسانی فہم کی دسترس میں خیال کرتا تھا۔ یہ حقیقت جس قدر دکھائی دیتی ہے، اس سے زیادہ یہ پوشیدہ ہے اور جتنی دکھائی دیتی ہے، وہ بھی سائے میں لپٹی ہے۔ نئی بات یہ تھی کہ سائے سے مراد محض شخصی لاشعور نہیں تھا۔ اردو کے علامتی افسانے نے جس نئی چیز کا اضافہ کیا، وہ تھی ثقافتی حافظے کی چھان بین۔ سماجی و اشتراکی افسانے میں شخصی لاشعور کا اظہار ہو رہا تھا (خصوصاً سجاد ظہیر، منٹو، عصمت کے یہاں)، مگر

ثقافتی لاشعور اور قدیم زمانوں کے حافظے کی بازیافت علامتی افسانے نے کی۔ وجہ ظاہر ہے۔ علامتی افسانہ پسِ نوآبادیاتی عہد میں سامنے آیا۔ یہ عہد ایک استعمار سے آزادی، دوسرے استعمار (امریکی) کی محکومی، فوجی حکومت کے ذریعے سیاسی عمل کے تعطل سے عبارت تھا؛ اسی عہد میں سرد جنگ جاری تھی، جس میں پاکستان کمیونزم کے خلاف مذہب کی آئیڈیالوجی کو استعمال کر رہا تھا۔ مذہب کے نام پر بننے والے ملک نے جلد ہی ''نئے کافر'' یعنی کمیونزم اور ترقی پسند نظریات تلاش کر لیے۔ اس کے علاوہ نوزائیدہ ملک ہونے کے سبب اسے اپنی ثقافتی شناخت کا سوال بھی درپیش تھا۔ یہی وہ پیچیدہ تناظر تھا جس میں ادیبوں اور دانشوروں نے خود کو گھرا ہوا پایا۔ ایک طرف وہ نئی سحر کے خواب کو نئی مقامی و عالمی قوتوں کے ہاتھوں رائیگاں ہوتے دیکھ رہے تھے اور خود کو مزاحمت پر مجبور پا رہے تھے، اور دوسری طرف نوآبادیات کے ملبے کو ٹھکانے لگا کر (decolonisation) اپنی ثقافتی شناخت کی فکر میں تھے۔ چناں چہ علامتوں کی باقاعدہ تلاش شروع ہوئی اور ثقافتی حافظے کی چھان بین کا آغاز ہوا۔

ساٹھ کی دہائی کے بعد اردو تنقید، فکشن اور شاعری میں ثقافتی علامتیں بیش از بیش نظر آتی ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ تینوں نے الگ الگ طریقے سے ان علامتوں سے اعتنا کیا ہے۔ اس ضمن میں علامتی افسانے کی خصوصیت یہ ہے کہ اس نے جہاں قدیم، کلاسیکی، مشرقی، مقامی ثقافتی علامتوں سے کام لیا، وہیں انھیں ''جدید کاری'' کے عمل سے گزارا۔ یعنی ان علامتوں کے قدیمی و اساسی معنی کا احیا نہیں کیا؛ سادہ لفظوں میں پرانی حکایات، اساطیر، قصص یا ان کے منتخب حصوں کو محض دُہرایا نہیں بلکہ انھیں ازسرِنو تحریر کیا۔ کہیں ان کی بنیادی ساخت کو قائم رکھا گیا، کہیں بدل دیا گیا۔ ان کے قدیمی آہنگ کو عام طور پر قائم رکھا گیا مگر ان کی زبان، اسلوب، کرداروں، علامتوں کو نئے سرے سے لکھا اور برتا گیا۔ مجموعی طور پر انھیں ایک پسِ نوآبادیاتی ملک کی نئی مادّی صورتِ حال اور سیاسی جبر، اخلاقی زوال اور خوابوں کی شکست کے خلاف جدوجہد کی ''علامت'' بنا کر پیش کیا گیا (سب سے بڑھ کر انتظار حسین)۔ حقیقت میں یہ عمل ''مقدس'' کو ''دنیوی'' اور ''مابعد الطبیعیاتی'' کو ''سیاسی'' بنانے کا عمل تھا۔ کیوں کہ اسی صورت میں اس ''شگاف'' (fissure) کو بھرا جا سکتا تھا جو بعید زمانے کی مابعد الطبیعیات اور نئے عہد کی مادی و سیاسی صورتِ حال میں ابھر آیا تھا۔ (فی الوقت ادب کے ان رجحانات سے بحث نہیں جو اس شگاف کو بھرنے کے بجائے، یا تو اس کا انکار کرتے تھے یا اس فریب میں تھے کہ بعید زمانے کی مقدس ثقافت کا کاملاً احیا ممکن ہے۔ یہ رجحان تنقید میں زیادہ نمایاں تھا۔ شاید اس لیے کہ اس تصور کو نظری طور پر پیش کرنا آسان ہے، جب کہ فکشن میں مشکل ہے کہ اس میں ذہن سے زیادہ وجود گویا ہوتا ہے)۔ ظاہر ہے کہ یہ آسان نہیں تھا۔ یہ اولوالعزمی پر مبنی منصوبہ

تھا۔ یہ نہ صرف علامتوں کی نئی مادی و سیاسی تعبیر سے عبارت تھا بلکہ قدیم و جدید میں مکالمے کا مقصد بھی لیے ہوئے تھا۔ نیز یہ نئی علامتیں بھی وضع کرتا تھا (انور سجاد، بلراج مین را، سریندر پرکاش)۔ اہم بات یہ ہے کہ مقصد کی سطح پر پرانی اور نئی علامتوں میں فرق نہیں تھا۔

ہم جانتے ہیں کہ علامت ایک ایسا لفظ، لفظوں کا مجموعہ یا ایسی تمثال ہے جو کسی ''اور شے'' کی نمائندگی کرتی ہے۔ یہ ''اور شے'' گریز پا ہوتی ہے، مکاں اور زماں دونوں حوالوں سے؛ اس کی واحد، حتمی تعبیر نہیں کی جاسکتی، صرف ممکنہ تعبیر ہوسکتی ہے اور اس پر بھی اصرار نہیں کیا جا سکتا۔ اس بنا پر علامت ایک طرف انسانی عجز سے متعلق ہے تو دوسری طرف جسارت سے۔ کچھ حقائق کا فہم انسانی بساط سے باہر ہے، ان کا تصور کرنے سے بھی انسان خود کو عاجز پاتا ہے مگر انھیں پھر بھی علامتی پیرایے میں بیان کرنے کی جسارت کرتا ہے۔ علامت ناقابلِ بیان کو اس زبان میں بیان کرنے کی کوشش کا نتیجہ ہے جو خود محدود ہے۔ لامحدود کا محدود پر دباؤ، علامت میں تہوں، سایوں، خالی جگہوں اور شگافوں کو جنم دیتا ہے۔ جدید علامتی افسانے نے جب پرانی علامتیں نئے تناظر میں برتیں تو ان کی تہوں، سایوں، خالی جگہوں اور شگافوں میں نئے عہد کے جہنم کو بھرا۔ خالدہ حسین کے یہاں پرانی اور نئی دونوں طرح کی علامتیں ہیں اس ضمن میں ان کے افسانے: ''شہر پناہ''، ''سواری''، ''دہان زخم''، ''ہزار پایہ''، ''مکڑی''، ''زمین''، ''درخت''، ''جزیرہ'' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ یہ علامتیں بہ یک وقت ثقافتی، وجودی، وجودی نفسیاتی اور وجودی سیاسی ہیں۔ یعنی آزادی کے بعد کی جہنمی صورت حال (جسے پرشکوہ سیاسی بیانیوں میں مقتدرہ چھپاتی چلی آرہی ہے) ان افسانوں میں پیش ہوئی ہے۔ بعض افسانوں میں وہ طلسمی حقیقت نگاری سے بھی کام لیتی ہیں، خصوصاً ''مکڑی'' اور ''زمین'' میں۔

خالدہ حسین کا افسانوی اسلوب (سوائے آخری کتاب جینے کی پابندی جو ان کی پہلی کتابوں کے مقابلے میں قدرے کمزور ہے) بہ قول ڈاکٹر محمد اجمل ''داخلی خارجیت'' کا حامل ہے۔ انھوں نے یہ اسلوب، نئے یا علامتی اردو افسانے کے رجحان کو قبول کرنے کے دوران میں دریافت کیا۔ اس وضع کے اسلوب کی شناخت یہ ہے کہ یہ ہر واقعے، صورتِ حال اور حالت، جو کسی کردار کو پیش آتی ہے یا بیان کنندہ کو دوران بیان سامنا ہوتا ہے، اس میں داخلی، موضوعی احساس حاوی ہوتا ہے۔ یعنی خارجیت کے ادراک، بیان اور اس کی قدر کے تعین کا حتمی اختیار ''داخلیت وموضوعیت'' کو حاصل رہتا ہے۔ یہاں خالدہ حسین مکمل طور پر جدید تخلیق کار ہیں۔ ہر ہر بات میں اندر کی طرف پلٹنا، اندر کو فیصلہ سازی سے لے کر قدر سازی کے اختیار کا حامل سمجھنا جدیدیت کا خاصہ ہے۔ ڈاکٹر اجمل نے ''داخلی خارجیت'' کو نفسیاتی زاویے سے دیکھا ہے کہ اس کی مدد سے خالدہ حسین المناک

خارجی حقائق سے فرار اختیار کرتی ہیں اور اپنے وجود کی تلاش کرتی ہیں۔ اگر وہ ایسا نہ کریں تو یہ وجود سے فرار ہے[۱۷]۔ لیکن اسی بات کو فکشن کے زاویے سے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ ''داخلی خارجیت'' کا مفہوم شاعری کے لیے زیادہ موزوں محسوس ہوتا ہے کہ جہاں شاعر خود اپنے وجود کو اپنا موضوع بنا سکتا ہے، مگر فکشن میں اس کی گنجائش کم سے کم ہے۔ فکشن دوسروں کی زندگیوں میں زیادہ سے زیادہ مداخلت سے عبارت ہے، وہ سب دوسرے جن کا تعلق دوسری صنف، دوسرے زمانے، دوسرے طبقوں، دوسری قوموں، دوسرے مذاہب سے ہوسکتا ہے۔ اگر کوئی فکشن نگار، اپنی ذات کو لاحق کسی سوال کو موضوع بناتا بھی ہے تو اس کے لیے بھی وہ کسی دوسرے کے پیچھے چھپ کر ایسا کرتا ہے، اور جیسے ہی وہ یہ عمل کرتا ہے، اس کا نجی سوال یا مسئلہ، اپنے منتخب کردہ دوسرے کردار کا مسئلہ بن جاتا ہے، اور اگر ایسا نہ ہوسکے تو پھر وہ فکشن نہیں، ذاتی ڈائری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری شخصی، نجی، قومی، مقامی ہوسکتی ہے، اور اس بنا پر ناقابلِ ترجمہ، مگر فکشن کے لیے یہ سب ہونا مشکل ہے، اور اس بنا پر وہ ترجمہ کیا جا سکتا ہے۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ خالدہ حسین کے فکشن کی ''داخلی خارجیت'' خود ان کے اپنے وجود کے سوالات سے متعلق نہیں، انسانی وجود کے سوالات سے متعلق ہے۔ اصل یہ ہے کہ جدید عہد میں انھی سوالات کی مدد سے انسانی وجود کا تشخص قائم ہوا اور انھی کے ذریعے انسانی وجود نے اپنے اختیار کی حد اور بےبسی کی انتہاؤں کو پہچانا۔

حواشی

۱۔ خالدہ حسین ۱۸؍جولائی ۱۹۳۷ء کو لاہور میں پیدا ہوئیں۔ والد کا نام ڈاکٹر اے جی اصغر تھا جو انجینئرنگ یونیورسٹی لاہور کے وائس چانسلر تھے۔ والد کی نسبت سے پہلے ان کا نام خالدہ اصغر تھا۔ اوّل اسی نام سے لکھنا شروع کیا۔ لاہور کالج برائے خواتین سے بی اے اور اورینٹل کالج سے ایم اے کیا۔ ''نغموں کی طنابیں ٹوٹ گئیں'' ان کا پہلا افسانہ تھا جو قندیل، لاہور میں ۱۹۵۶ء میں شائع ہوا۔ ۱۹۶۵ء میں ان کی شادی اقبال حسین سے ہوئی۔ پہلے خالدہ اقبال، پھر خالدہ حسین نام اختیار کیا۔ شادی کے کچھ عرصہ بعد کراچی منتقل ہوئیں جہاں پی اے ایف شاہین کالج میں پڑھاتی رہیں۔ تیرہ سال کے وقفے کے بعد ۱۹۷۹ء میں دوبارہ افسانہ نگاری شروع کی۔ پہچان ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے جو ۱۹۸۱ء میں چھپا۔ دروازہ (۱۹۸۴ء)، مصروف عورت (۱۹۸۹ء)، ہیں خواب میں ہنوز (۱۹۹۵ء)، میں یہاں ہوں (۲۰۰۵ء) اور جینے کی پابندی (۲۰۱۸ء) ان کے دیگر افسانوی مجموعے ہیں۔ سوائے آخری کے باقی سب سنگ میل نے مجموعہ خالدہ حسین (۲۰۰۸ء) کے عنوان سے یکجا کر دیے ہیں۔ کاغذی گھاٹ ان کا واحد ناول ہے۔ زندگی کا آخری حصہ اسلام آباد میں بسر ہوا۔ یہیں ۱۱؍جنوری ۲۰۱۹ء کو سفرِ آخرت پہ روانہ ہوئیں۔ (ان میں سے بیشتر معلومات آصف فرخی کی مرتبہ

کتاب انتخاب خالدہ حسین، مطبوعہ اوکسفرڈ کراچی، ۲۰۱۷ء سے ماخوذ ہیں)۔
۲۔ خالدہ حسین، مجموعہ خالدہ حسین (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء)، ص: ۲۷۔
۳۔ ایضاً، مجموعہ، ص: ۲۴۔
۴۔ ایرخ فرام، *Man for Himself* (لندن و نیویارک: روٹلیج، ۲۰۰۳ء (۱۹۴۷ء))، ص: ۶۔
۵۔ خالدہ حسین، مجموعہ، ص: ۵۰۔
۶۔ ایضاً، ص: ۵۹۔
۷ ایضاً، ص: ۵۵۔
۸۔ سوزن سونٹاگ لکھتی ہیں:

My subject is not physical illness itself but the uses of illness as a figure or metaphor. My point is that illness is not a metaphor, and that the most truthful way of regarding illness... and the healthiest way being ill... is one most purified of, most resistant to, metaphoric thinking.

[سوزن سونٹاگ، Illness as Metaphor (نیویارک: فررار، اسٹراس اینڈ جیروکس، ۱۹۷۸ء)، ص: ۳]
۹۔ خالدہ حسین، مجموعہ خالدہ حسین، ص: ۶۸۔
۱۰۔ سارہ بلیک ول، *At the Existentialist Cafe* (لندن: ونٹاژ، ۲۰۱۶ء)، ص: ۴۳۔
۱۱۔ خالدہ حسین، مجموعہ خالدہ حسین، ص: ۶۹۔
۱۲۔ ایضاً، ص: ۷۰۔
۱۳۔ ایضاً، ص: ۱۹۳۔
۱۴۔ ایضاً، ص: ۱۹۵۔
۱۵۔ ایضاً، ص: ۳۷۳۔
۱۶۔ ایضاً، ص: ۶۲۰۔
۱۷۔ ڈاکٹر محمد اجمل، دیباچہ، دروازہ، مشمولہ مجموعہ خالدہ حسین، ص: ۱۳۷۔

کتابیات

اردو کتب

آزاد، محمد حسین، آب حیات (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۷۰ء)۔

آصف فرخی (مرتب)، انتخاب: خالدہ حسین (کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۷ء)۔

ابن طفیل، جیتا جاگتا، حئی ابن یقظان (مترجم: ڈاکٹر سید محمد یوسف) (کراچی: ایجوکیشنل پریس، س ن)۔

احتشام حسین، جدید ادب، منظر و پس منظر (مرتبہ: جعفر عسکری) (لکھنؤ: اتر پردیش اکادمی، ۱۹۸۲ء)۔

اختر، عباد اللہ، خواجہ، بیدل (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۲۰۰۹ء (۱۹۵۲))۔

ادیب، مسعود حسن رضوی، ہماری شاعری (لکھنؤ: نظامی پریس، ۱۹۳۵ء)۔

افتخار جالب، نئی شاعری (ایک تنقیدی مطالعہ) (لاہور: نئی مطبوعات، ۱۹۶۶ء)۔

افضال احمد سید، بادہ دوشینہ (لاہور: عکس پبلی کیشنز، ۲۰۲۰ء)۔

اقبال، علامہ، محمد، تشکیل جدید الہیات اسلامیہ (ترجمہ: سید نذیر نیازی) (نئی دہلی: اسلامک بک سینٹر، ۱۹۹۲ء)۔

ایضاً، کلیات اقبال (اردو) (لاہور: اقبال اکادمی، ۲۰۰۰ء (۱۹۹۰ء))۔

الطاف علی بریلوی، سید، تعلیمی مسائل، پسِ منظر اور پیشِ منظر (کراچی: اکیڈمی آف ایجوکیشنل ریسرچ آل پاکستان ایجوکیشنل کانفرنس، ۱۹۶۵ء)۔

امیر خسرو، دیباچہ غرۃ الکمال (ترجمہ: پروفیسر لطیف اللہ) (کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۴ء)۔

امیر عارفی، شہر آشوب، ایک تجزیہ (دہلی: شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، ۱۹۹۴ء)۔

امین راحت چغتائی، مغل مکتبِ مصوری (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۲ء)۔

انتظار حسین، مجموعہ انتظار حسین (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۲۰ء)۔

بالمیک، جوگ بسشٹ: منہاج السالکین (ترجمہ: ابوالحسن) (پٹنہ: خدا بخش لائبریری، ۱۹۹۲ء)۔

بیدل، مرزا عبدالقادر، دیوان بیدل مع نکات بیدل (کان پور: مطبع نول کشور، ۱۸۸۶ء)۔

ایضاً، دیوان بیدل (کان پور: مطبع نول کشور، ۱۸۷۵ء)۔

ایضاً، چہار عنصر (لکھنؤ: منشی نول کشور، ۱۸۷۵ء)۔

ایضاً، انتخاب ملخص کلام بیدل (از مولانا محمد حسن قادری) (نئی دہلی: خود طبع، ۲۰۱۰ء)۔

بلجیت سنگھ مطیر، اردو کا مکمل باغی شاعر: کبیر (بہادر گڑھ: کایا پبلی کیشنز، ۱۹۸۴ء)۔

پرتو روہیلہ، مشکلاتِ غالب (لاہور: نقوش پریس، س ن)۔
جارج ایڈورڈ مور، اصول اخلاقیات (ترجمہ: عبدالقیوم) (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء)۔
جائسی، کبیر احمد، ایرانی تصوف (علی گڑھ: ادارہ علوم اسلامیہ، علی گڑھ یونیورسٹی، ۱۹۹۳ء)۔
جوش ملیح آبادی، کلیات (مرتب: ڈاکٹر عصمت ملیح آبادی) (نئی دہلی: فرید بک ڈپو، ۲۰۰۷ء)۔
جیلانی کامران، غالب کی تہذیبی شخصیت (راولپنڈی: خالد اکیڈمی، ۱۹۷۲ء)۔
حالی، الطاف حسین، حیات جاوید (دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۲ء)۔
ایضاً، شکوہ ہند (علی گڑھ: محمڈن پریس، ۱۸۹۵ء)۔
ایضاً، مسدس مدوجزر اسلام، صدی ایڈیشن (دہلی: حالی پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۳۵ء)۔
ایضاً، مقالات حالی، حصہ اوّل (دہلی: انجمن ترقی اردو، ہند، ۱۹۵۷ء)۔
ایضاً، یادگارِ غالب (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۲ء)۔
حامدی کاشمیری، جدید اردو نظم پر یورپی اثرات (دہلی: خواجہ پریس، ۱۹۶۸ء)۔
خالدہ حسین، مجموعہ خالدہ حسین (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء)۔
خلیق انجم، ڈاکٹر، غالب اور شاہانہ تیموریہ (دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی، ۲۰۰۹ء (۱۹۷۴ء))۔
ایضاً، غالب کا سفر کلکتہ اور کلکتے کا ادبی معرکہ (دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۵ء)۔
ذاکر، محمد، کلاسیکی غزل (دہلی: خود طبع، ۲۰۰۳ء)۔
راشد، ن م، کلیات راشد (دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۴ء)۔
ایضاً، مقالات ن م راشد (مرتبہ: شیما مجید) (اسلام آباد: الحمرا پبلشنگ، ۲۰۰۲ء)۔
رلکے، رائنر میریہ، نوجوان شاعر کے نام خطوط (ترجمہ: رضی عابدی) (لاہور: مشعل بکس، س ن)۔
زین العابدین، ہندوستان میں برطانوی حکومت کے بعض اقتصادی اور مالی پہلو (دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۳۹ء)۔
سریندر پرکاش، دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم (الہ آباد: شب خون کتاب گھر، ۱۹۶۸ء)۔
سعید احمد رفیق، مسلمانوں کا نظامِ تعلیم (کراچی: اکیڈمی آف ایجوکیشنل ریسرچ، ۱۹۶۲ء)۔
سلطان علی شیدا، وجودیت پر ایک تنقیدی نظر (لکھنؤ: اتر پردیش اکادمی، ۱۹۷۸ء)۔
سلیم احمد، مضامینِ سلیم احمد (مرتبہ: جمال پانی پتی) (کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۹ء)۔
ایضاً، محمد حسن عسکری، آدمی یا انسان؟ (کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۲ء)۔
سلیمان ندوی، سید، اسلام اور مستشرقین، جلد پنجم (مرتب: سید صباح االدین عبدالرحمٰن) (اعظم گڑھ: دارالمصنفین، ۱۹۸۵ء)۔
سودا، مرزا محمد رفیع، انتخاب سودا (مرتب: رشید حسن خاں) (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ، ۲۰۰۴ء)۔
سید احمد خاں، سرسید، خطبات سرسید (مرتبہ: شیخ محمد اسمٰعیل پانی پتی) (لاہور: مجلس ترقی ادب،

۲۰۰۹ء(۱۹۷۲ء))۔

ایضاً، مقالات سرسید، حصہ پانزدہم (مرتبہ: مولانا اسمٰعیل پانی پتی) (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۳ء)۔

ایضاً، مقالات سرسید، حصہ ہشتم (مرتبہ: مولانا محمد اسماعیل پانی پتی) (لاہور، مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۲ء)۔

ایضاً، رسالہ اسباب بغاوت ہند (تقدیم و تدوین: معین الدین عقیل) (کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۷ء)۔

ایضاً، خود نوشت افکار سرسید (مرتبہ: ضیاالدین لاہوری) (کراچی: فضلی سنز، ۱۹۹۸ء)۔

سید عبداللہ، ادبیات فارسی میں ہندوؤں کا حصہ (دہلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۹۲ء)۔

ایضاً، اردو ادب کی ایک صدی (کلکتہ: عامر بک ڈپو، س ن)۔

شافع قدوائی، سوانح سرسید، ایک بازدید (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۸ء)۔

شکیل الرحمٰن، مرزا غالب اور ہند مغل جمالیات (سری نگر، کشمیر: معصوم پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء)۔

شمیم حنفی، نئی شعری روایت (دہلی: مکتبۂ جامعہ، ۱۹۷۸ء)۔

شمیم طارق، غالب اور ہماری تحریک آزادی (ممبئی: انجمن اسلام اردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۷ء (۲۰۰۲ء))۔

شوکت محمود (مرتب)، قلزم فیض مرزا بیدل (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۲۰۱۲ء)۔

شہر یار و مغنی تبسم، ن م راشد: فکر وفن (حیدرآباد دکن: مکتبہ شعر وحکمت، ۱۹۷۱ء)

طاہر مسعود، اردو صحافت انیسویں صدی میں (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۶ء)۔

عالم اخوند میری، اقبال اور مغرب (سری نگر: اقبال انسٹی ٹیوٹ کشمیر یونیورسٹی، ۱۹۹۴ء (۱۹۸۱ء))۔

عباس اطہر، آواز دیکھ کے دیکھ لو (لاہور: وقاص پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)۔

عبدالحق، مولوی، مرحوم دہلی کالج (دہلی: انجمن ترقی اردو، ہند، ۱۹۸۹ء)۔

ایضاً، سرسید احمد خاں، حالات و افکار (دہلی: اردو مرکز، ۱۹۶۰ء)۔

عبدالرحمٰن، مولانا، مراۃ الشعر (حیدرآباد: ۱۹۲۶ء)۔

عبدالقادر سروری، جدید اردو شاعری (حیدرآباد دکن: ۱۹۳۲ء)۔

عبدالوحید (مرتب)، تذکرۂ جدید شعرائے اردو (لاہور: فیروز سنز، س ن)۔

عزیز احمد، برصغیر میں اسلامی جدیدیت، طبع سوم (ترجمہ: جمیل جالبی) (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۲۰۰۶ء)۔

عسکری، محمد حسن، انسان اور آدمی (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۶ء)۔

ایضاً، جھلکیاں، حصہ اوّل (مرتب: سہیل عمر، نعمانہ عمر) (لاہور: مکتبہ الروایت، س ن)۔

ایضاً، وقت کی راگنی (لاہور: قوسین، ۱۹۷۹ء)۔

علامہ ابن سیرین، تعبیر الرویا (لاہور: اسلامی کتب خانہ، س ن)۔
علی جاوید (مرتب)، کلاسیکیت اور رومانویت (دہلی: رائٹرز گلڈ، ۱۹۹۹ء)۔
علوی، منشی امیر احمد، اردو شاعری (لکھنؤ: درانور المطابع، س ن)۔
عنوان چشتی، اردو میں کلاسیکی تنقید (دہلی: مکتبۂ جامعہ، ۲۰۱۲ء)۔
غالب، مرزا اسداللہ، دیوان غالب کامل (مرتبہ: کالی داس گپتا رضا) (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۲۰۱۲ء(۱۹۹۰ء))۔
ایضاً، دیوان غالب، نسخہ حمیدیہ (مرتبہ: حمید احمد خاں) (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۹ء)۔
ایضاً، عود ہندی (کان پور: نول کشور، س ن)۔
ایضاً، مجموعہ نثر غالب، طبع دوم (ترتیب و تحشیہ: خلیل الرحمٰن داؤدی) (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۹ء)۔
ایضاً، اسداللّٰہ، اردوے معلیٰ (لاہور: شیخ ظفر محمد اینڈ سنز، س ن)۔
ایضاً، خطوط غالب جلد اوّل (مرتبہ: غلام رسول مہر) (لاہور: کتاب منزل، س ن)۔
ایضاً، دستنبو (ترجمہ: شریف حسین قاسمی) (دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۷ء)۔
ایضاً، غالب کے خطوط، جلد ا (مرتبہ: خلیق انجم) (کراچی: انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۸۹ء)۔
فاروقی، شمس الرحمٰن، جدیدیت، کل اور آج (دہلی: نئی کتاب پبلشرز، ۲۰۰۷ء)۔
ایضاً، شعر شور انگیز، جلد اول (قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۰ء)۔
ایضاً، شعر شور انگیز، جلد دوم (نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۱ء)۔
فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا (تدوین: سید نعمان الحق) (لاہور: مکتبہ کارواں، ۲۰۱۹ء)۔
قمر احسن، نیا اردو افسانہ... چند مسائل (مرتبہ: نشاط شاہد) (نئی دہلی: معیار پبلی کیشنز، ۱۹۸۰ء)۔
کانٹ، ایمانوئیل، مقدمہ مابعد الطبیعیات (ترجمہ: عبد الباری ندوی) (حیدرآباد دکن: دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ، ۱۹۳۱ء)۔
لطف الرحمٰن، جدیدیت کی جمالیات (بھیونڈی (انڈیا): صائمہ پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء)۔
مالک رام، قدیم دلی کالج (دہلی: مکتبۂ جامعہ، ۱۹۷۵ء)۔
مجید امجد، کلیات مجید امجد (مرتب: خواجہ محمد زکریا) (لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء)۔
محمد عمر، ہند اسلامی تہذیب کا ارتقا (مرتبہ: عماد الحسن آزاد فاروقی) (دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۸۵ء)۔
منٹو، سعادت حسن، منٹو نامہ (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء)۔
میرا جی، کلیات میرا جی (مرتب: جمیل جالبی) (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء)۔
میمن، محمد عمر، آوارگی، منتخب تراجم (کراچی: آج، ۱۹۸۷ء)۔
مین را، بلراج، سرخ و سیاہ (مرتب: سرور الہدیٰ) (نئی دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء)

نارنگ، گوپی چند، ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری (دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۳ء)۔
ایضاً، غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات (دہلی: ساہتیہ اکادمی، ۲۰۱۳ء)
ناصر دہلوی، شرح دیوانِ غالب (لاہور: علم وعرفان پبلشر، ۲۰۰۷ء)۔
ناصر کاظمی، خشک چشمے کے کنارے (لاہور: مکتبۂ خیال، ۱۹۸۲ء)۔
نریندر بہادر سریواستو، نوابی عہد کے ہندوؤں کا فارسی ادب میں یوگدان (لکھنؤ: اردو اکیڈمی اتر پردیش، ۱۹۷۹ء)۔
نبی ہادی، میرزا بیدل (علی گڑھ: شعبۂ فارسی، مسلم یونیورسٹی، ۱۹۸۲ء)۔
نجم الغنی رام پوری، بحر الفصاحت، جلد ششم وہفتم، طبع سوم (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۷ء)۔
ندوی، محمد اقبال حسین، عربی تنقید: عہد جاہلی سے دور انحطاط تک (حیدرآباد: شعبۂ عربی، سینٹرل انسٹی ٹیوٹ آف انگلش اینڈ فارن اسٹڈیز، ۱۹۹۲ء)۔
نعیم حامد علی الحامد، سید، بہار ایجادی بیدل (لاہور: بابر علی فاؤنڈیشن، ۲۰۰۸ء)۔
نیر مسعود، تعبیر غالب (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۱۸ء)۔
نیر، ناصر عباس، مابعد نو آبادیات: اردو کے تناظر میں (کراچی: اوکسفر ڈیونیورسٹی پریس، ۲۰۱۳ء)۔
ایضاً، اردو ادب کی تشکیل جدید (کراچی: اوکسفر ڈیونیورسٹی پریس، ۲۰۱۶ء)
نیر، نور الحسن، مولوی، نور اللغات، جلد اوّل، طبع سوم (نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۶ء)۔
یوسف جمال خواجہ، جدیدیت اور ادب (مرتبہ: آل احمد سرور) (علی گڑھ: شعبہ اردو، مسلم یونیورسٹی، ۱۹۶۹ء)۔
یوسف حسین خاں، غالب اور آہنگ غالب (نئی دہلی: غالب اکیڈمی، ۱۹۷۱ء (۱۹۶۸ء))۔

انگریزی کتب

آرتھر ڈڈنی (Arthur Dudney)، *Journal of Persiante Study*، شمارہ ۱ (لیڈن: برل، ۲۰۱۶ء)۔
آرتھر شوپنہاور، *The World as Will and its Representation* (کیمبرج: کیمبرج یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۰ء)۔
آندرے برٹن، *Manifesto of Surrealism* (انگریزی ترجمہ: رچرڈ سیورو ہیلن آر لین) (مشی گن: یونیورسٹی آف مشی گن، ۱۹۶۹ء (۱۹۲۵ء))۔
آئزن اسٹیڈ، *Comparative Civilizations and Multiple Modernities*، جلد دوم (لیڈن: برل، ۲۰۰۳ء)۔
اروند شرما، *The Ruler's Gaze* (دہلی: ہارپر اینڈ کولنز، ۲۰۱۷ء)۔

اسٹیفن اسپینڈر، *The Struggle of the Modern* (لندن: میتھیون، ۱۹۶۳ء)۔

ایڈورڈ سعید، *Orientalism* (ممبئی: پینگوئن بکس، ۱۹۹۵ء(۱۹۷۸ء))۔

ایرخ فرام، *Man for Himself* (لندن و نیویارک: روٹلیج، ۲۰۰۳ء(۱۹۴۷ء))۔

ایرک ہوبسبام، *The Age of Extremes* (لندن: اباکس، ۱۹۹۴ء)۔

ایمی سیزارے، *Discourse on Colonialism* (ترجمہ: جان پنکھم)(نیویارک: منتھلی ریویو پریس، س ن)۔

بھکشو بودھی، *The Book of the Six Sense Bases*، جلد چہارم (امریکا: وزڈم پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء)۔

بورخیس، خورخے لوئیس، *Conversations*، جلد ا (انگریزی ترجمہ: جیسن وِلسن) (لندن: سیگل بکس، ۲۰۱۶ء)۔

پرسیول اسپیئر، *Twilight of the Mughals* (کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۳ء)۔

پیٹر اوئی ہوہینڈ ال، *The Actuality of Adorno: Critical Essays on Adorno and the Postmodern* (مرتب: میکس پینسکی) (البانے: اسٹیٹ یونیورسٹی آف نیو یارک، ۱۹۹۷ء)۔

ٹام سینڈکوسٹ، *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire* (نیویارک: ایم آئی ٹی پریس، ۲۰۰۶ء)۔

ٹامس روبنسن، *On the Study of Oriental Literature: An Introductory Lecture* (لندن: کیمبرج، ۱۸۳۸ء)۔

ٹرسٹن زارا، *Seven Dada Manifestos and Lampisteries* (ترجمہ: باربرا رائٹ)(لندن: ون ورلڈ کلاسیک، ۱۹۸۱ء)۔

ٹی بی میکالے، *Speeches: With His Minute on Indian Education* (مرتبہ: سی ایم یونگ)، (لندن: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۳۵ء)۔

ٹی بی میکالے، *The Works of Lord Macaulay Complete*، جلد ہشتم (نیویارک: لانگ مین گرین اینڈ کمپنی، ۱۸۹۷ء)۔

جی ایف آئی گراہم، *The Life and Work of Syed Ahmed Khan* (کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۴ء(۱۸۸۵ء))۔

جے ایم کوٹزی، *Stranger Shores*، (لندن: ونٹاژ، ۲۰۰۱ء)۔

جیمسن، فریڈرک، *Nationalism, Colonialism and Literature* (منی پولس: یونیورسٹی آف منی پولس، ۱۹۹۰ء)۔

رچرڈ پارکر، *An Essay on the Usefulness of Oriental Literature* (لندن: ۱۷۳۹ء)۔

رچرڈ ہیس *Buddhist Philosophy:Essential Reading* (مرتبین: ولیم ایڈل گلاس، جے ایل گارفیلڈ)، (لندن: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۹ء)۔

رچرڈ ہیولنسبیک، *En Avant Dada:A History of Dadaism* (انگریزی ترجمہ: رالف من ہائم)

(ہنوور (جرمنی): ۱۹۲۰ء)۔
ژنگ، کارل گستاؤ، Modern Man in Search of Soul (مترجم: ڈبلیو ایس ڈیل اور کیری ایف بے نس) (نیو یارک: روٹلیج، ۲۰۱۲ء (۱۹۳۳ء))۔
ژنگ، کارل گستاؤ، Modern Man in Search of a Soul (لندن و نیو یارک: روٹلیج، ۲۰۱۲ء (۱۹۳۳ء))۔
ژی فنگ (Ziya Feng)، Frontiers of Philosophy in China، جلد ا، نمبر ۲ (جون ۲۰۰۶ء)۔
سارا بلیک ول، At the Existentialist Cafe: Freedom, Being and Apricot Cocktails (لندن: ونٹاژ، ۲۰۱۶ء)۔
سال بو، Literary and Philosophical Essays، جلد ۳۲ (نیو یارک: کوسموانک، ۱۹۱۰ء)۔
سردار دیال سنگھ مجیٹھیا، The Establishment of Punjab University (مرتبہ: ایف ایم بھٹی، مسرت عابد، قلب عابد)، (لاہور: ریسرچ سوسائٹی آف پاکستان، پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۱۲ء)۔
سگمنڈ فرائیڈ، Reflections on War and Death (نیو یارک: موفارٹ، یارڈ اینڈ کمپنی، ۱۹۱۸ء)۔
سلاوژ ژائزک، Event (یو کے: پنگوئن بکس، ۲۰۱۴ء)۔
سوزن سونٹاگ، Illness as a Metaphor (نیو یارک: فررار، سٹراس اینڈ جیروکس، ۱۹۷۸ء)۔
عبد القادر، سر، New School of Urdu Poetry (لاہور: شیخ مبارک علی بک سیلر، ۱۹۳۲ء، (۱۸۹۸ء))۔
کرزسٹوف، فجلکاوسکی و مائیکل رچرڈسن (مرتبین)، Surrealism: Key Concepts (نیو یارک: روٹلیج، ۲۰۱۶ء)۔
کیتھ بروکر، The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism (لندن: گرین ووڈ پریس، ۱۹۹۴ء)۔
کیرن آرمسٹرانگ، Buddha (لندن: فینکس، ۲۰۰۰ء)۔
گریہارڈ پریر، مائیکل سوسان (مرتبین)، Varieties of Multiple Modernities: New Research Design (لیڈن: برل، ۲۰۱۶ء)۔
لطفی ستار، Marx and Weber on Oriental Societies: In the Shadow of Western Modernity (سرے (انگلستان): آشگیٹ پبلشنگ کمپنی، ۲۰۱۴ء)۔
لیوی اسٹراس، The Savage Mind (یونیورسٹی آف شکاگو پریس، ۱۹۶۶ء)۔
مارٹن مویر، لن زستوپل (مرتبین)، The Great Indian Education Debate: Documents Relating to the Orientalists and Anglicists Controversy, 1781-1843 (لندن و نیو یارک: روٹلیج، ۱۹۹۹ء)۔
مارٹن ہائیڈگر، Basic Writings (لندن و نیو یارک: روٹلیج، ۲۰۱۱ء)۔
مارشل برمن، All that is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity (نیو یارک: سائمن

اینڈ شوسٹر، ۱۹۸۲ء)۔
مارکس، کارل، جارج اے لیانی و دیگر، *Crisis and Continuity in World Politics* (امریکا: رینڈم ہاؤس بک، ۱۹۷۳ء)۔
مارگریٹ پرناؤ، *The Delhi College, the Traditional Elites, the Colonial State, and Education before 1857* (دہلی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس ۲۰۰۶ء)۔
مورس مرلیو پونٹی، *The world of Perception* (مترجم: اولیور ڈیوس) (لندن و نیویارک: روٹلیج، ۲۰۱۳ء (۲۰۰۴ء))۔
میلکم بریڈ بری اور جیمس میکفرلین، *Modernism* (لندن: پینگوئن بکس، ۱۹۹۱ء (۱۹۷۹ء))۔
ناتھالیابروڈس کایا، *Surrealism: Genesis of a Revolution* (نیو یارک: پارکسٹون انٹرنیشنل، ۲۰۱۲ء)۔
نطشے، فریڈرخ، *The Birth of Tragedy* (مرتبہ: رے منڈ گیوس و رونالڈ اسپیرس)، (کیمبرج: کیمبرج یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۹ء (۱۸۷۲ء))۔
نوام چومسکی، *Language and Mind* (کیمبرج: کیمبرج یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۶)۔
ولیم جونز، سر، *The works of Sir William Jones: with the life of the author.. Volume 3* (لندن: جان اسکاٹ لیڈ، ۱۸۰۷ء)۔
ہارلینڈ فشر ٹائن، مائیکل مان (مرتبین) *Colonialism as Civilizing Mission, Cultural Ideology in British India* (لندن: ومبلڈن پبلشنگ کمپنی، ۲۰۰۴ء)۔
ہرمن پیرٹ (مرتب) *History of Linguistic Thought and Contemporary Linguistics* (برلن: والٹر ڈی گرٹر اینڈ کمپنی، ۱۹۷۵ء)۔
ہیبر ماس، *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures* (ترجمہ: فریڈرک لارنس) (کیمبرج: پولیٹی پریس، ۱۹۹۰ء)۔
ہیرلڈ بلوم، *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry* (دوسرا ایڈیشن) (نیویارک: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۷ء)۔
والٹر مگنولو، *The Darker Side of Western Modernity, Global Pictures, Decolonial Options* (امریکا: ڈیوک یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۱ء)۔
والٹر ڈی مگنولو، *Cultural Studies*، جلد ۲۱، شمارہ نمبر ۲، ۳۔
ولیم ایڈلگلاس، جے گارفیلڈ، *Buddhist Philosophy: Essential Readings* (نیویارک: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۹ء)۔
یوحنا اکسالا، *Focault on Freedom* (کیمبرج: کیمبرج یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۵ء)۔
یووال نوح ہراری، *21 Lessons for the 21st Century* (یوکے: پینگوئن رینڈم بک ہاؤس، ۲۰۱۸ء)۔
Radical Philosophy (لندن: SOAS اسکول آف لا، یونیورسٹی آف لندن، ۲۰۱۰ء)۔

جدیدیت اور نوآبادیات

اردو ادب میں جدیدیت، یورپی جدیدیت اور نوآبادیاتی جدیدیت کے تصورات کا مطالعہ

ناصر عباس نیّر

یہ کتاب جدیدیت اور نوآبادیات کے پیچیدہ رشتے کو اردو ادب کے توسط سے سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ کتاب میں جدیدیت کو اولاً ایک آفاقی ذہنی رویے کے طور پر زیر بحث ونقد لایا گیا ہے۔ مثلاً مغربی جدیدیت سے کہیں پہلے بدھ، المعری، ابن طفیل، بیدل اور غالب کے یہاں جدید رویے کارفرما ہیں۔ جدید ذہنی رویہ جب مخصوص تاریخی، ادارہ جاتی صورت اختیار کرتا ہے تو یورپی ومغربی، افریقی، لاطینی امریکی، مشرقی جدیدیتیں سامنے آتی ہیں۔ اسی طرح فلسفیانہ جدیدیت اور فنون میں ظاہر ہونے والی جدیدیت میں بھی فرق ہے۔ اس کتاب میں زیادہ توجہ جمالیاتی جدیدیت پر ہے۔ مغربی جدیدیت میں ثنویت ایک اہم عنصر ہے۔ اس سے ارض وسما کو چھاننے، مظاہر سے کش مکش، ان کی تسخیر اور بالآخر المیہ پیدا ہوتا ہے۔ جب کہ دوسری جگہوں پر جدیدیت، دنیا کا تصور ثنویت کی رو سے لازماً نہیں کرتی۔ اس سے تنوع اور پھر ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے اور آسمانی تخیل کو مہمیز ملتی ہے۔ نوآبادیاتی عہد میں اردو کا سامنا یورپی کم اور نوآبادیاتی جدیدیت سے زیادہ ہوا۔ اردو کی جدیدیت خود کو قومیت سے الگ نہیں کر سکی۔ تاہم پہلے وہ قوم کا استثنائی، مذہبی، پھر ثقافتی تصور وضع کرتی ہے۔ ساٹھ کی دہائی میں اردو جدیدیت، نوآبادیاتی جدیدیت سے آزادی پالیتی ہے۔ وہ خود اپنی نظر سے انسان کی نفسی اور خارجی دنیا کو دیکھتی ہے اور نئے، مقامی اسالیب وضع کرتی ہے۔ اس کتاب میں جس زاویۂ نظر سے کام لینے کی کوشش کی گئی ہے، وہ ردّ نوآبادیاتی ہے۔ لہٰذا یہ مصنف کی اس موضوع پر گزشتہ کتب کے سلسلے ہی کی کڑی ہے۔

مصنف کے بارے میں: ڈاکٹر ناصر عباس نیّر ممتاز نقاد اور افسانہ نگار ہیں۔ وہ اردو میں مابعد نوآبادیاتی مطالعات کے بنیاد گزار ہیں۔ ان کی تنقیدی کتب میں جدید اور مابعد جدید تنقید، مجید امجد: حیات، شعریات اور جمالیات، مابعد نوآبادیات: اردو کے تناظر میں، اردو ادب کی تشکیل جدید (دو مرتبہ ایوارڈ یافتہ)، اُس کو اِک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں (ایوارڈ یافتہ)، نظم کیسے پڑھیں شامل ہیں۔ ان کتب کے علاوہ ان کے افسانوں کے چار مجموعے بھی شائع ہو چکے ہیں۔ وہ اردو سائنس بورڈ کے ڈائریکٹر جنرل کے عہدے پر فائز رہے ہیں اور آج کل پنجاب یونیورسٹی کے شعبۂ اردو سے وابستہ ہیں۔

ISBN 978-0-19-070420-9



RS 6.35/—

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

www.oup.com
www.oup.com.pk